E. Frantz,

Christliche Malerei.

Dr. Erich Frantz,

Geschichte der christlichen Malerei.

Zweiter Theil.

Leonardo da Vinci, Studie zum Christuskopf des Abendmahls. Brera in Mailand. (Zu S. 647.)

(Nach einer Photogravure aus dem Verlage von J. Schmidt in Florenz.)

Geschichte

der

christlichen Malerei.

Von

Dr. Erich Frantz,
Professor an der Universität Breslau.

Zweiter Theil.

Von Giotto bis zur Höhe des neueren Stils.

Zweite Hälfte.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1894.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.
Wien I, Wollzeile 33: B. Herder, Verlag.

Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg.

Inhalt der zweiten Hälfte des zweiten Theiles.

Viertes Buch.

Fünftes Buch.

Sechstes Buch.

Siebentes Buch.

Viertes bis siebentes Buch.

Viertes Buch.

Die niederländische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts.

Hubert und Jan van Eyck.

Die niederländischen Städte glichen im Mittelalter kleinen Republiken, gefestigt durch den Muth, die Freiheitsliebe und den Gewerbefleiß ihrer Bewohner, unabhängig in ihrer äußeren Stellung, mit eigenen Gesetzen und Einrichtungen, besonderer Finanzverwaltung und municipaler Kriegsmacht versehen. Eifrig auf Erhaltung ihrer Privilegien bedacht, bemüht, sie zu vergrößern, lagen sie beständig im Conflict mit ihren stolzen Fürsten, den Nachbarcommunen und den kirchlichen Hoheitsrechten, abgesehen von Zwistigkeiten des Adels und der Bürger in den eigenen Mauern. Ein streng abgeschlossenes und kräftig aufblühendes Leben hatte sich darin entfaltet, und im Bewußtsein ihrer Bürgerkraft suchten sie wetteifernd die höchsten Ziele freiheitlicher Blüte, glänzender Machtentfaltung zu erreichen. Der Fall der einen Stadt bedeutete das Emporkommen der anderen: Wohlstand, Kunst, Wissenschaft sind, diesem Wechsel der Schicksale entsprechend, wandelbar bald in dieser, bald in jener Provinz und Stadt zu suchen.

Der älteste Sitz niederländischer Cultur war in Westflandern. Brügge zeigt uns den auswärtigen Handel in Verbindung mit einheimischer Industrie früher als anderswo, und zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts war die Stadt einer der bedeutendsten Plätze des westlichen Europa. In ihren Mauern wohnten die Kaufleute aller civilisirten Länder, und ihre Magazine waren mit den kostbarsten Producten aller handeltreibenden Nationen gefüllt. Die Pracht bürgerlichen Lebens entsprach den aufgesammelten Reichthümern; von hier nahm auch jene patriotische Erhebung ihren Anfang, die mit der Schlacht der goldenen Sporen und der völligen Niederlage des übermüthigen Frankreich endigte. Diese Blütezeit war von langer Dauer und erreichte um 1450 unter den Herzogen von Burgund ihren Höhepunkt. Aber bald darauf trat ein Niedergang ein, und der westflandrische Hafen mußte dem braban=

tischen den Ehrenplatz überlassen. Der langwierige Krieg, den Brügge im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts gegen Maximilian von Oesterreich führte, verwüstete Jahre hindurch Stadt und Umgebung; dazu trat die Versandung des Vorhafens und die mit der Entdeckung Amerika's, der Umsegelung des Kaps der Guten Hoffnung im Seeverkehr eintretende Veränderung. Solange Brügge der Sitz von Wohlstand und Macht gewesen, hatte auch der westflämische Dialekt als Schriftsprache während der ersten Jahrhunderte niederländischer Literatur seine Herrschaft behauptet, und bis heute werden nach diesem ältesten Culturgebiet die südwestlichen Niederländer Vlaminger genannt.

Auch die Malerei erreichte während des fünfzehnten und in der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts einen hohen Blütegrad. Innerhalb ihrer Mauern sah die Stadt zwar keine großen Künstler geboren werden, aber in den Tagen höchster Blüte wie unter den prunksüchtigen und kunstliebenden Herzogen von Burgund lebten hier die großen Meister der älteren Schule, van Eyck und Memlinc, lernte Rogier van der Weyden, und wohnte eine Schaar anderer Künstler, deren Namen entweder ohne bezeichnete Werke, oder deren Bilder ohne entsprechende Namen auf uns gekommen sind. Zur selben Zeit, wo Antwerpen die flämische Schwesterstadt hinter sich ließ, wurde sie auch ihre Erbin auf dem Gebiete der Malerei.

Solange diese nun von der Architektur abhängig blieb, waren die Niederlande künstlerisch wenig hervorgetreten, da sie theils von Frankreich, theils von Deutschland in ihrer Stilweise beeinflußt wurden. Aber schon im vierzehnten Jahrhundert hatte sich, wie bereits erwähnt, in der niederländischen Buchmalerei ein Trieb zur Wiedergabe des Natürlichen, zu malerischem Kleinkram und prächtigem Colorit bemerklich gemacht. Auch die vereinzelten Monumente flandrischer Plastik, besonders Grabdenkmäler, zeigen strenges Festhalten des Individuellen, dabei eine Naturkenntniß, die mit jener in den Bildern der van Eyck auf gleicher Höhe steht. Wir würden, hätte nicht der Bildersturm die Producte der älteren Malerei so zahlreich hinweggefegt, auch hier die Ausbildung des Realismus vor den van Eyck zu verfolgen in der Lage sein, müssen uns aber in der Anschauung dieses Processes mit den der Verfolgung entronnenen Denkmälern der Miniaturkunst und plastischen Werken begnügen. Von letzteren ist zumal der 1396 von Claes Sluter für Philipp den Kühnen von Burgund angefertigte Brunnen der Karthause zu Dijon merkwürdig, dessen lebensgroße Statuen des Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel, Isaias eine den van Eyck ebenbürtige Schärfe der Naturbeobachtung erkennen lassen [1], ebenso wie die 1404 beendigten Sculpturen

[1] Vgl. Waagen, Handbuch, I, 69, sowie dessen Aufsatz im Kunstblatt 1848, Nr. 1 und 3; ferner Kunstblatt 1856, Nr. 27. Wichtig ist das Denkmal des Doctors der Rechte, Colard de Seclin, von 1341, mit portraitartigen Zügen selbst am Christuskinde.

desselben Meisters am Grabmal des Herzogs, jetzt im Museum zu Dijon. Diese Realistik findet seit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts ihre fortschreitende Ausprägung in der Malerei und durchdringt unaufhaltsam das germanische Kunstnaturell, indem sie auch der kirchlichen Malerei einen von dem Idealismus der Italiener abweichenden Charakter verleiht. Während im Süden auf dem Boden gräco-italischer Cultur das antike Element in glücklicher Verschmelzung mit den eingewanderten transalpinen Stämmen die höchsten Schöpfungen der gesammten christlichen Kunst hervorbringt, bricht sich im Norden, frei von älteren Elementen, das germanische Naturell seine Bahn und offenbart darin zugleich die ihm eigenthümliche Stellung zu den Idealen des Christenthums, seine inneren, religiösen Bedürfnisse und die mehr dem subjectiven Empfinden zuneigende Richtung.

An die Erscheinung der Brüder van Eyck[1] knüpft sich, als mit der neueren Auffassung eng verbunden, die ausgebildete Technik der Oelfarbe. Zwar ist aus den wenigen älteren Bildern ersichtlich, daß dieselbe in den Niederlanden schon theilweise Anwendung gefunden hatte, aber das Praktiziren des Naß-in-Naß-Malens, welches im Gegensatz stand zur älteren Tempera, ist das Verdienst jener Künstler. Die Tempera schrieb vor, auf eine wohlzubereitete Tafel über die ausgeführte Zeichnung die Lokalfarben, dann, wenn diese getrocknet waren, die feineren Abstufungen des Lichtes und Schattens

[1] Als Quellen und Literatur für die Geschichte der van Eyck sind zu nennen: B. Facius, De vir. illustr. (in der schon citirten Ausgabe), p. 46. 48. Sanderus, Flandria illustr. Haag 1735, vol. II, 319. De Gandavis erud. claris. Antw. 1625, Lit. I, 50. Vasari I. 184; II. 565 ss. Guicciardini. Descrizione di tutti i paesi bassi, Anversa 1567. Der Anonymus des Morelli, Wien 1888, S. 16. 54. Der Brief des Lampsonius bei Vasari, ed. Milanesi, l. c.; der des Lombardus vom 27. April 1565 bei Gaye III, 173. Carel van Mander, Het Schilder-Boeck, Amsterdam 1604. Marc van Vaernewyck, De Historie van Belgis, Ghendt 1574. Opmeer, Opus chronographicum, 1611, p. 405. De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, Paris 1849, Preuves. Jean Lemaire, La couronne Margueritique, Lyon 1549. Inventaire des tableaux, livres, joyaux et meubles de Marguerite d'Autriche, 1516—1524, Paris 1850. Von neueren Autoren sind zu nennen: Carton, Les trois frères van Eyck, Bruges 1848. Waagen, Ueber Hubert und Jan van Eyck, Breslau 1862; desselben Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862, I, 67 ff. Hotho, Die Malerschule Huberts van Eyck, 2. Abtheilung, S. 50 ff. Crowe & Cavalcaselle, The early Flemish Painters, London 1857, 1872; französische Ausgabe von Delepierre, Bruxelles 1863, mit den werthvollen ‚Annotations' von Ruelens und Pinchart; deutsche Ausgabe von Springer, Leipzig 1875. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Stuttgart 1879, VIII, 103 ff. Michiels, Histoire de la peinture flamande, Paris & Bruxelles 1865. Notizen finden sich bei Rathgeber, Annalen der niederländischen Malerei, Gotha 1844; in den Zeitschriften: Messager des sciences et des arts de la Belgique, Gand 1823 ss., und Le Beffroi, Bruges 1863 ss. Resultate archivalischer Forschungen gibt Edmond de Buscher, Recherches sur les peintres Gantois, Gand 1859. James Weale, Notes sur Jan van Eyck, Bruxelles 1861.

aufzutragen, zuletzt alles mit Firniß transparent und haltbar zu machen. In Einzelheiten wichen nicht nur die Länder, sondern auch die Werkstätten voneinander ab, aber das Gemeinsame bestand doch darin, daß man die modellirenden und Uebergangstöne nicht in die Grundfarbe hineinpinselte, sondern jeden Ton vorher in besonderen Schalen bereit hielt und auf die Untermalung strich, was ein schnell trocknendes Bindemittel erforderte. Dies war der Grund, weshalb man bei Gegenständen, die eine zartere Ausführung und deshalb sorgfältiges Uebergehen beanspruchten, der Oelfarbe sich nicht bediente. Mit dem wachsenden Naturgefühl stieg auch das Bedürfniß, die Wirkungen des Lichtes und Schattens, der Luftperspective, die zarten Uebergänge und Reflexe an den Dingen, das Blühende des Fleisches, das Frische und Glänzende der Vegetation, des Wassers, der Wolken, mit aller Treue wiederzugeben. Wo viele nach Befriedigung eines vorhandenen Bedürfnisses streben, pflegt die Erfindung nicht auszubleiben. Sie geschieht dann oft stufenweise durch mehrere, indem einer das wirksame Mittel entdeckt, aber nur theilweise ausnutzt, während andere es der Praxis entgegenführen; auch kann diese in der Werkstatt gleich so weit gedeihen, daß sie keiner bedeutenden Ergänzung bedarf, sondern ihren Schritt in die Welt fortsetzt. Dies war der Fall bei der modernen Technik der Oelmalerei, welche eine neue Methode hervorbrachte. Der Grundgedanke derselben lief der bisherigen Auffassung entgegen: hatte man es bisher als nothwendig angesehen, schnell trocknende Farben zu haben, um die abgestimmten Töne ohne Gefahr einer Trübung über- und nebeneinander zu setzen, so erkannten die van Eyck, daß, um eine weichere Verschmelzung, größere Tiefe des Colorits zu erhalten, eine Farbe nöthig sei, die sich so lange zähe erhalte, daß man mit ihr den feinsten Abstufungen der Töne nachzugehen und durch öftere Uebermalung ohne Furcht vor Trübung den Eindruck plastischer Illusion hervorzurufen im Stande sei. Die Erfinder waren sich dieses Zieles wohl bewußt und verfolgten es mit aller Energie. Daß sie Eigenschaften besaßen, welche ihnen eine hervorragende Stellung unter den Berufsgenossen sicherten, ist wahrscheinlich. Facius [1] erzählt uns, Jan van Eyck habe seine Kenntniß der Farbstoffe aus Plinius und anderen classischen Autoren geschöpft, während Carel van Mander ihn als einen ‚weisen und gelehrten' Mann rühmt. Da Jan als der Schüler seines älteren Bruders Hubert gilt, so wäre zu vermuthen, daß letzterer, wie die künstlerische, so auch die literarische Ausbildung des jüngeren leitete.

Maaseyck, eine Stadt nördlich von Maestricht, ist die Heimat der Brüder Huybrecht (Hubert) und Jan van Eyck [2]. Schon im achten Jahrhundert hatten sich Benediktiner hier angesiedelt und die Buchmalerei gepflegt, während Maestricht im frühen Mittelalter der Sitz tüchtiger Maler war; überhaupt

[1] De vir. illustr., Fir. 1745, p. 46. Vgl. Eastlake, Materials for a history of Oilpainting, London 1847.

[2] Van Vaernewyck, Historie van Belgis, c. 47, p. 117.

erscheint die Limburger Provinz als der Sitz ernstlichen Kunststrebens. Auf diesem Boden erwuchsen die Talente der Brüder van Eyck; aber wir sind nicht in der Lage, das Geburtsjahr beider zu kennen [1]. Van Mander vermuthet, der ältere sei um 1366 geboren, was sicher zu früh ist, und nennt Jan seinen Schüler; doch treten urkundliche Belege erst zwei Jahre vor dem Tode Huberts auf, wo er (1424) als angesehener Maler in Gent lebte [2]. Die Quellen sind hier sehr mangelhaft: weder über die Stifter der Schule, noch über die nachfolgenden Meister haben wir Berichte nahestehender Zeitgenossen. Die Kunst war ihrer Zeit vorausgeeilt, man hielt sie noch nicht für einen Theil der Geschichte, für ein Object schriftlicher Aufzeichnung, sondern für unpersönlich, wie die des Mittelalters. Nur Italien bildete eine Ausnahme; hier war das Verständniß allgemeiner, die Ausübung weniger handwerklich, die Stellung der Künstler eine viel angesehenere, so daß die Chronisten sich früher mit Kunstnotizen befaßten und auch flandrische Meister bei dem wachsenden Interesse für die Oelmalerei durch italienische Autoren Erwähnung finden. Noch vor Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts waren Bilder Johanns van Eyck sowie des Rogier van der Weyden in den Besitz italienischer Fürsten gelangt, erregten deren Bewunderung und gaben zu Aufzeichnungen Veranlassung. Facius widmete dem Jan van Eyck anerkennende Worte, indem er ihn Johannes Gallicus nennt; dann erwähnt ihn Filarete in seinem um 1460 geschriebenen Tractat; ferner Giovanni Santi in seiner Reimchronik, so daß dann Vasari in der ersten Ausgabe, neben der Geschichte von Erfindung der Oelmalerei im Leben des Antonello, schon eine Anzahl flandrischer Namen mittheilen konnte [3].

[1] Man nimmt gewöhnlich an, daß Hubert um 1370, Jan um 1390 geboren sei. Die Meinung von dem Altersunterschied stützt sich auf die Worte des Carel van Mander: ‚(Jan) is geworden een Discipel van Hubertus zijnen broeder, die een goet dul Jaren ouder is gheweest als hy‘, und auf die Bildnisse der Brüder, welche van Mander und Vaernewyck auf dem linken Flügel des Genter Altars bezeichnen. Beide sind von Wierix gestochen.

[2] Nach Opmeer (Opus chron. 1611, p. 405) lebten beide Brüder 1410 in Gent; doch ist der Autor nicht unmittelbarer Zeitgenosse gewesen, und der Aufenthalt derselben muß etwas später angesetzt werden. Daß sich die Namen nicht im Register der Malerzunft vorfinden, wäre noch kein Beweis dagegen, da der herzogliche Dienst den Zunftzwang aufhob. Gent war schon vor 1419 die gewöhnliche Residenz Philipps von Burgund, damals Grafen von Charolois, und seiner Gemahlin Michelle de France, welche 1421 starb. Um ihr Andenken zu feiern, erhielten Hubert und Jan van Eyck Zunftfreiheit.

[3] Facius und Giovanni Santi erwähnen den Hubert van Eyck nicht, Vasari nennt ihn beiläufig erst in der zweiten Ausgabe von 1568: ‚Lasciando adunque da parte Martino d'Olanda, Giovan Eyck da Bruggia ed Uberto suo fratello, che nel 1510 (?) mise in luce l' invenzione e modo di colorire in olio.‘ Das ‚mise‘ bezieht sich natürlich auf Hubert. 1510 ist nur ein Druckfehler, aber auch 1410 bleibt ungewiß. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altn. Mal., S. 34, Note 2.

Von Jan van Eyck besitzen wir mehr urkundliche Nachrichten als von seinem Bruder. Daß er zum Hofe Johanns von Bayern gehörte, beweist die Bestallung, welche er von Philipp dem Guten als Maler und ,varlet de chambre' des verstorbenen Herzogs Johann empfing, wie seine Erwähnung in den Rechnungen des Schatzmeisters von Holland, mit 23. September 1422 bis zum 11. September 1424. Von all den während jener zwei Jahre im Haag ausgeführten Werken hat sich aber jede Spur verloren. Während dieser Zeit arbeitet Hubert allein in Gent und empfängt 1424 Zahlungen für eine im Auftrage der Schöffen gemalte Tafel. Von der angesehenen Stellung, die er dort einnahm, zeugt, daß der Rath der Stadt ihn in feierlichem Aufzuge besuchte. Jan tritt, nachdem er aus dem Dienste Johanns von Bayern geschieden, in ein gleiches Verhältniß zu Philipp dem Guten. Nur eine Thatsache aus dem Leben Huberts ist von höchster Bedeutung geworden, der Auftrag des Genter Patriciers und Bürgermeisters Jodocus Vydts [1] und seiner aus der Familie der Buurlut stammenden Frau, für die in S. Bavo gestiftete Kapelle den Altarschrein mit der Anbetung des Lammes zu fertigen, dessen metrische Inschrift auf dem äußeren Rahmen die gemeinschaftliche Thätigkeit der Brüder bestätigt. Allerdings möchte aus dem Umstande, daß Jan noch volle sechs Jahre seit dem Tode Huberts (welcher am 18. September 1426 in Gent erfolgte) daran thätig sein konnte, geschlossen werden, daß dem jüngeren Bruder die Hauptarbeit zugefallen ist; aber erst um 1430, nach seiner Rückkehr aus Portugal, war Jan van Eyck in der Lage, seine Arbeit aufzunehmen.

Am 19. Mai 1425 hatte er seine Bestallung von Philipp dem Guten erhalten und bezog ein Jahrgehalt von 100 Livres [2]. Daß er zumeist in Brügge weilte, hat Guicciardini zuerst behauptet; doch ist aus den Rechnungen des Hofhaltes ersichtlich, daß er vom August 1425 bis 1428 in Lille und zwar im Hause des Aufsehers der Bauten wohnte [3]. Die Verpflichtung, dem Herzog zu folgen, nöthigte den Künstler zu einem Wanderleben und zu zwei geheimnißvollen Reisen, wofür sich Zahlung in den Rechnungen vorfindet [4]. Der gegen Jacobäa von Bayern geführte Krieg hatte die Kassen des Herzogs geleert, und manche Gehälter wurden suspendirt; doch blieb das Einkommen des Malers nicht nur unbeschränkt, sondern wurde durch besondere Gaben erhöht. Als der Herzog um die Hand einer spanischen und dann einer portugiesischen Prinzessin werben ließ, hat Jan van Eyck an dieser Expedition theilgenommen, vielleicht auch an der Brautschau in Spanien,

[1] Sanderus, Flandria illustr., Haag 1735, II, 319. Voisin, Guide de Gand, 1831, p. 17. 187. 211.

[2] De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, Preuves I, XL.

[3] L. c. I, p. 255.

[4] L. c. I, p. 225. 242 s. Vielleicht handelte es sich um Ausführung von Portraits irgend einer Prinzessin.

da eine geheime Mission zur Zeit der spanischen Werbung nachweislich ist. 1428, am 19. October, erfolgte die Reise nach Portugal, und am 18. December erreichten die zwei Galeeren den Hafen von Lissabon. Die Gesandtschaft wurde vom Hofe empfangen, und Jan van Eyck malte das Portrait der Infantin, welches Mitte Februar 1429 an den Herzog gelangte[1], dessen Zustimmen zur Vermählung erst im Juni eintraf. Am 8. October reiste die Gesandtschaft mit der Prinzessin ab und landete am Weihnachtsfeste zu Fluys, dem Hafen von Brügge. Der Einzug war glänzend und prunkvoll. Von dieser Zeit an scheint der Künstler daselbst verblieben zu sein und sich der Vollendung des Altarschreines gewidmet zu haben, welche 1432 erfolgte; doch malte er in demselben Jahre noch jene zur Zeit in Ince Hall bei Liverpool befindliche Madonna. Betrachten wir zuerst das gemeinschaftliche Werk der Brüder, den Genter Altar.

Es ist ein großes, aus zwölf Tafeln in zwei Reihen bestehendes Werk, dessen vier Mittelstücke noch an Ort und Stelle sind, während die zwei äußersten Flügelbilder der oberen Reihe in das Museum zu Brüssel, die sechs übrigen in jenes zu Berlin gelangten[2]. Den Inhalt bildet die Grundlehre des Christenthums von der Erbsünde, der Versöhnung durch das Lamm Gottes und die Anbetung desselben am Schluß des Weltdramas. Den Anfang macht bei geschlossenen Flügeln die Composition der Verkündigung auf vier Tafeln: die äußersten nehmen Maria und der Engel ein, beide knieend, in weißem Gewande; die schmalen Mitteltafeln, jetzt in Brüssel, zeigen die Fortsetzung des sehr niedrigen Gemaches, welches ein flandrisches Interieur in guter, perspectivischer Zeichnung erkennen läßt. Die oberen äußeren Bogenfelder enthalten die Brustbilder zweier Propheten, die mittleren zwei Sibyllen im Zeitcostüm.

Die vier gleich großen Theile der unteren Bilderreihe umschließen je eine Einzelgestalt in Nische, deren Architektur den Rundbogen mit der Gotik vereinigt, und zwar die mittleren beide Johannes in statuarischer Auffassung, grau in Grau, die äußeren die knieenden Stifterfiguren in außerordentlicher Treue und Schärfe der Auffassung[3].

---

[1] Gachard, Collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique, Bruxelles 1834, vol. II, 68.

[2] Michael Coxie fertigte 1559 für Philipp II. eine Copie, von der zwei Mittelstücke, Gott Vater und der Brunnen des Lebens, in Berlin, die Seitentafeln, Maria und Johannes, in München, sechs Flügel — mit den echten Mittelbildern — in S. Bavo zu Gent sich vorfinden. Adam und Eva wurden in neuerer Zeit erst ergänzt.

[3] Jodocus Vydts kniet in einer Steinnische links vom Täufer, barhaupt, in einem rothen Tuchrock mit Pelzfutter. Sein unschönes Antlitz, mit drei Warzen geziert, wirkt lebensvoll und plastisch. Die Haltung ist andächtig und bescheiden. Seine Ehefrau, Isabella Buurlut, kniet zur Seite des Evangelisten Johannes, zu dem sie den Blick wendet (indes Jodocus mehr aus dem Bilde sieht). Beide sind zwei außerordentlich sprechende Typen des flandrischen Bürgerthums.

Oeffnen sich die Flügel, welche im Colorit vorwiegend einfach gehalten sind, so strahlt aus den inneren Compositionen blendende Farbenpracht: juwelenbesetzte Kronen und Mäntel auf Goldgrund, unten eine saftige Landschaft. Der geistige Zusammenhang führt uns zunächst an die obere Reihe, deren Mitte, auf erhöhter Tafel, die thronende Gestalt des Erlösers einnimmt. Zu seiner linken Seite finden wir, der altchristlichen Ikonographie entsprechend, Johannes, mit aufgeschlagenem Buch, nach dem Heiland deutend; rechts von diesem Maria, in einem Buche lesend. Die folgenden Tafeln füllen musizirende Engel; zu äußerst kommen Adam und Eva, mit deren Verheißung die Erlösung beginnt; über ihnen sieht man in kleineren Gruppen das Opfer der Söhne Adams und den ersten Todtschlag. In den lebensgroßen Figuren der Stammeltern spricht sich am derbsten der Grundzug jener Schule aus: sie repräsentiren zwei Modelle, die mit höchster Treue ohne Schönheitssinn und ohne besonderen Ausdruck wiedergegeben sind. Eva ist an Körper und Antlitz häßlich, mit langem Oberleib, mageren Armen und Beinen ausgestattet; Adam leidet an schwerer, plumper Kopfbildung [1]. Aber die Modellation ist durchaus kräftig in einem warmen und klaren Fleischton gehalten. Sonderbarerweise hat man den thronenden Erlöser zwischen Maria und Johannes — eine bei Vorstellungen des jüngsten Gerichts und apokalyptischen Scenen herkömmliche Gruppe — als Gott Vater aufgefaßt [2]; aber der Weltenrichter ist immer nur Christus, dem der Vater das Gericht übergeben hat, und die dreifache Krone, mit der er hier geschmückt ist, bezeichnet sein Amt als Hirt, König und Hoherpriester. Außerdem stimmt der Typus ganz mit dem Brustbilde Christi von van Eyck im Berliner Museum überein.

Die Figur des thronenden Weltherrschers, in der Linken ein Scepter tragend, die Rechte erhebend, ist von statuarischer Würde und Breite des Stils. Das kräftige, von dunklem Haar und Bart eingefaßte Haupt, mit regelmäßigen Zügen und ernstem Ausdruck, trägt die mit Juwelen besetzte Tiara und zeigt eine in jener Schule seltene Regelmäßigkeit der Form. Um das Haupt zieht sich eine Inschrift, welche die göttliche Majestät und ihre ewige Vergeltung feiert. Die monumentale Würde erhöht der breite Fall des rothen Mantels, den eine kostbare Spange zusammenhält; denn trotz der unsäglich feinen Ausführung zahlloser Juwelen an Krone, Scepter und Gewand bleibt der Eindruck des Ganzen doch der majestätischer Größe und Ruhe. Ueberhaupt ist die Anordnung der Motive ja vorwaltend kirchlich und symmetrisch. In den Köpfen bleibt das Streben nach Schönheit und Würde immer noch

[1] Handzeichnungen im Louvre. Adam stimmt genau mit der Figur im Bilde überein. Eva ist mehr im Profil zu sehen, ihr Körper noch treuer einem häßlichen Modell nachgebildet.

[2] Waagen, Handbuch I, 78. Crowe und Cav, Altniederl. Malerei, S. 49, Note 1.

Brüder van Eyck, Mittelbild des Genter Altarwerks. Untere Abtheilung. (Zu S. 505.)

geltend, doch mit mehr Naturwahrheit verbunden; der Realismus macht sich vornehmlich in den nackten Figuren und in Wiedergabe des Stofflichen bemerklich. Die hervorragendste Eigenschaft dieser Malerei ist aber eine bis dahin unerhörte Kraft und Harmonie des Colorits, wie sie eben nur durch Oelmalerei zu erreichen ist.

Zu den Füßen des thronenden Gebieters sehen wir noch eine zweite edelsteinbesetzte Krone; der Maler glaubte also, die Majestät des Weltenrichters durch Vereinigung des kostbarsten Materials, welches die Erde bietet, charakterisiren zu müssen.

Zur Rechten des ewigen Königs sitzt Maria im üblichen blauen Mantel, über den das gelöste, blonde Haar herabwallt. Zierlich hält sie mit beiden Händen das Buch, welches ihre Andacht fesselt. Das Antlitz gibt regelmäßige Züge mit dem Ausdruck der Reinheit und Demuth; die Krone darüber zeigt nicht nur Edelsteine, sondern auch symbolisch Lilien, Rosen und Maiblumen.

Einen starken Gegensatz zu dieser milden, idealisirenden Figur bildet der Täufer mit seinem derben Kopf, von mächtigem Haar umwallt, der seine Rechte zu Christus erhebt, mit der Linken das Blatt des auf seinen Knieen liegenden Buches faßt. Unter dem grünen Prachtmantel sieht man das zottige, härene Kleid; derbe Hände und Füße passen zu der gedrungenen Figur und dem breiten Haupte.

Die nächstfolgenden Tafeln enthalten die an der Orgel sitzende hl. Cäcilia, in ihrem Spiele von drei Engeln unterstützt; auf der anderen Seite eine Gruppe von singenden Engeln, um einen Chorpult versammelt. Van Mander rühmt von ihnen, man könne an ihren Geberden unterscheiden, ob sie die Ober- oder Unterstimme führten [1].

Die untere Tafelreihe schildert das apokalyptische Bild des makellosen geopferten Lammes auf dem Altar, aus dessen Brust das Herzblut in einen Kelch fließt. Engel, mit den Leidenswerkzeugen und Rauchfässer schwingend, knieen herum. Im Vordergrunde, zu seiten des Lebensbrunnens, sieht man rechts die Apostel auf dem Rasen knieen, dahinter die christliche Gemeinde, vom Papst bis zu den Laien, links die Propheten, Patriarchen und Helden des Alten Bundes. Außer diesen Anbetern des Lammes in der Nähe des Brunnens, inmitten von Blumen und Strauchwerk, sehen wir im Hintergrunde aus den Thälern des welligen Bodens noch zwei Schaaren von Heiligen herankommen, die der Jungfrauen, angeführt von Barbara, Elisabeth, Agnes. Hinter ihnen ragen auf waldigen Hügeln die Thürme und Zinnen der Stadt Gottes, und darüber schwebt die Taube des Heiligen Geistes, deren Strahlen sich über die Gruppen hin verbreiten.

---

[1] Der Vergleich mit dem berühmten Engelchor des Luca della Robbia im Museum zu Florenz liegt nahe.

Außer diesen Anbetern des Lammes begegnen uns auf den inneren Tafeln der Seitenflügel zahlreiche Andächtige zu Fuß und zu Roß. In der Gruppe, welche die äußerste Tafel einnimmt und das Gefolge des Fürstenzuges bildet, wird der erste Reiter auf weißem Pferde als Hubert van Eyck bezeichnet, während man in dem jüngeren, mit schwarzem Turban und braunem, pelzbesetztem Rock, welcher das Gesicht dem ersteren zuwendet, Jan van Eyck erkennen will. Die Versuche, auch die übrigen Reiter mit historischen Namen zu belegen, entbehren der rechten Begründung [1]. Der Zug auf beiden Tafeln bewegt sich zwischen Felsen, weiterhin sieht man Burgen und Städte nebst schneebedeckten Bergen emporragen. Gruppirung, Zeichnung und Malerei sind gleich vollkommen, ja das künstlerische Vermögen beschränkt sich nicht auf das Figürliche, sondern gleich vortrefflich wirkt die Landschaft, und wie lebensvoll ist nicht die Charakteristik der Pferde in ihren abwechselnden Stellungen!

Die entsprechenden Tafeln des anderen Flügels zeigen Schaaren der Büßer und Eremiten in Kutten, mit Pilgerstäben und Rosenkränzen. Zwei weibliche Heilige, Magdalena und Maria von Aegypten, schließen den Zug. Der Riese Christophorus führt die weltliche Pilgerschaar an, ebenfalls aus landschaftlichem Grunde hervortretend.

Man hat sich vielfach bemüht, die Thätigkeit der Brüder van Eyck an diesem Meisterwerk abzugrenzen. Naturgemäß kann, wie es auch Waagen gethan hat, nur Vergleichung mit authentischen Bildern Jans die gemeinsamen und abweichenden Züge feststellen. Hubert hat es durchdacht, entworfen und theilweise vollendet; wo beginnt die Thätigkeit Jans und seiner Gehilfen? Die drei Hauptfiguren der oberen Reihe zeichnen sich allerdings durch ideale, stilvolle Haltung, ein gewisses Schönheitsgefühl und religiöse Tiefe aus, indem sie alles überragen, was Jan hervorgebracht; es ist somit anzunehmen, daß Hubert mit diesen oberen Tafeln den Anfang machte, während die Außenseiten der Flügel, als den Arbeiten Jans nahestehend, zuletzt beendigt worden sind. Hier treten Züge auf, die uns weniger befriedigen, aber charakteristisch sind für den Stil des jüngeren Bruders; so der schwere, gehäufte und brüchige, an plastische Werke gemahnende Faltenwurf, zumal bei den Figuren der beiden Johannes. Eine genaue Sonderung im einzelnen, wie sie Hotho versucht hat, ist schwerlich zu begründen; denn das Werk macht einen harmonischen Eindruck, und die Brüder waren in gemeinsamer Technik verbunden, strebten gemeinsamen Zielen entgegen. Nur im allgemeinen dürfen wir annehmen, daß Hubert die idealere Richtung vertritt, jene Züge von Hoheit, Würde und classischer Ruhe, welche er als Erbtheil des Trecento in die neuere Kunst hinüberführt und mit größerer Naturwahrheit zu verbinden strebt. Die Inschrift auf dem äußeren Rahmen, welche erst 1823 unter einer Farben-

[1] Hotho a. a. O. II, 107 f. De Bast, Notice sur le chef-d'oeuvre etc. Gand 1825.

schicht hervortrat, besagt, daß Hubert das Werk angefangen, Jan es vollendet habe [1].

Fassen wir nun noch einmal das Wesentliche desselben zusammen, so zeichnet es sich aus zunächst durch gläubiges Erfassen des erhabenen dogmatischen Inhaltes, der Fundamentalwahrheiten des Christenthums, dann durch lebhaft erwachten Sinn für malerische Gesammterscheinung, für symmetrischen Aufbau, durch Gefühl für das Erhabene und auch für eine gewisse strenge Schönheit. So überragt die Anbetung des Lammes an imponirender Würde des Eindrucks, wie durch geschickte Vertheilung der Gruppen, Lebendigkeit der Motive und richtige Zeichnung die Leistungen aller Kunstgenossen im Norden. Auch als Landschaftsmaler sind die van Eyck von hervorragender Bedeutung, denn die Natur ist auf diesen Bildern ein wesentlicher Factor des Ganzen und verleiht mit ihren großen, einfachen Linien den Compositionen Haltung und Ruhe. Die zarte Abtönung läßt uns weite Ferne und große Räume empfinden, so daß die van Eyck in der Kenntniß der Luftperspective mit den holländischen Malern des siebzehnten Jahrhunderts wetteifern können. Die Tafel mit dem hl. Christophorus ist für die Kunst, die Farben bis zum Horizont abzutönen, besonders wichtig. In Bezug auf das Colorit sind die Bilder gleichwerthiger als hinsichtlich der Zeichnung. Der Grundton ist ein kräftiges Braun, die Stimmung tief, die Färbung aber doch klar und leuchtend. Der Auftrag erscheint überall vertrieben, die Pinselführung nirgends hervortretend, so daß der Fleischton in metallischer Glätte sich darstellt. Auf allen Tafeln zeigt sich die Oelmalerei mit vollkommener Sicherheit angewendet, so daß wir uns hier vor einer ganz fertigen Technik befinden.

Die älteste Erwähnung des Genter Altars findet sich in Dürers Tagebuch: ‚Darnach sahe ich des Johannes taffel; das ist ein überköstlich, hochverständig gemähl und sonderlich die Eva, Maria und Gott Vatter sind fast gut.‘ [2] Verloren ging die Staffel mit den armen Seelen im Fegfeuer, die nur in Tempera gemalt und deshalb schon vor van Manders Zeiten erblichen war. Jan Schoreel und Blondel versuchten 1550, den Schrein in seinem alten Glanze zu erneuern, und es mag ihnen auch gelungen sein, ohne die Malerei

---

[1] Somit ist auch van Manders Behauptung widerlegt, daß die ‚Anbetung des Lammes‘ auf Befehl Philipps von Burgund angefertigt sei. Sie lautet:

> Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
> Incepit, pondusque Joannes, arte secundus,
> Frater perfecit, Judoci Vyd prece fretus.
> VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVeri.

Waagen (Handbuch S. 82) interpunktirt noch falsch: ‚Joannes arte, secundus frater, perfecit‘, während Hotho (Die Malerschule II, 82) richtig das secundus auf arte bezieht. Vgl. auch Ruelens, Annotations, p. XLIII.

[2] Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher rc., S. 116. Leitschuh, A. Dürers Tagebuch, Leipzig 1884, S. 79.

zu schädigen. Philipp II. begnügte sich mit einer Copie, welche Michel Coxie fertigte, und wofür er 4000 Ducaten erhielt, eine größere Summe, als wohl für das Original selbst bezahlt wurde [1]. Als die Reformirten in Gent den Schrein der Königin von England schenken wollten, rettete die Einsprache eines Nachkommen des Stifters das Werk, und man bewahrte es zunächst im Rathhause. Zur Zeit der französischen Revolution beginnt dann die Zerstückelung. Michels Copie ist ebenfalls zerlegt, ihre Stücke befinden sich jetzt in Berlin, München und S. Bavo zu Gent. Eine viel geringere Reproduction besitzt das Museum von Antwerpen.

Jan van Eyck, der später lebte, ist von der Geschichte mit größerer Gunst behandelt worden als sein Bruder. Aber während auch ihn seine eigenen Landsleute schnell vergaßen, gedenkt seiner schon der italienische Antiquar Cyriacus von Ancona, welcher 1457 starb, als einer Zierde der Malerei. Von Hubert weiß niemand etwas zu erzählen; erst im folgenden Jahrhundert taucht sein Name empor, und doch war er gewiß idealer und größer veranlagt als sein Bruder.

Die selbständigen Bilder Jans lassen seine meisterhafte Technik, aber auch seinen Realismus erkennen und stehen dem Genter Altar an Bedeutung erheblich nach. Sein Talent zeigt sich am vortheilhaftesten in kleinen Genrestücken, wie sie die flämische Schule mit Vorliebe producirt, und in denen sie mit wunderbarem Schmelz des Auftrags recht plastische Wirkung verbindet. Die Treue des Copirens von Hausgeräth, Stoffen und Metallarbeiten ist bewundernswerth. Es sind diese kleineren Werke zumeist Madonnenbilder, für häusliche Andacht oder Kunstgenuß bestimmt und ohne idealen Charakter. Formen, wie sie der Genter Altar in den Figuren des Erlösers, der Jungfrau darbietet, sind hier nicht mehr erreicht; die Züge der heiligen Personen erscheinen vielmehr ältlich und reizlos, streng im Ausdruck, der Kindeskörper puppenartig ungelenk, die Gewandung in brüchigen Faltenmassen. Das Höchste von Naturtreue erreicht Jan van Eyck im Portrait, ohne indes den geistigen Ausdruck zu erfassen.

Das früheste datirte Werk, vom 30. October 1421, ist die Weihe des Thomas Becket zum Erzbischof und befindet sich im Besitz des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. Es bildet eine Composition von 17 Figuren [2]. Innerhalb einer spätromanischen Kirche steht in der Mitte des Vordergrundes unter einem rothen Baldachin Thomas Becket, während drei Bischöfe ihm die Mitra aufsetzen und ein knieender Geistlicher das Rituale vorhält, indes rechts der Clerus, links weltliche Herren aufgereiht sind, mit König Heinrich II. an der Spitze. Die Proportionen sind schlanker als auf anderen Bildern des Jan van Eyck, die Köpfe erinnern dagegen lebhaft an die Typen auf dem

[1] Van Vaernewyck l. c. p. 219.

[2] Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, II, 435 f.

Genter Altar; auch der warme, bräunliche Fleischton stimmt damit überein. Schon Walpole gedenkt dieses Bildes, ohne jedoch die Inschrift anzuführen. Dasselbe ist mehrfach überarbeitet und nicht gut erhalten, so daß Crowe und Cavalcaselle die Echtheit bezweifeln, oder doch eine völlige Ueberpinselung des Originals annehmen [1].

Die kleine Madonna von Ince Hall (bei Liverpool) ist von 1432 datirt und trägt den vom Künstler öfters wiederholten bescheidenen Wahlspruch: ‚Als ik kan.‘ [2] Maria, in einen tiefrothen Mantel gehüllt, reicht dem Kinde ein Buch, in dem es mit heiterem Gesichtsausdruck blättert, während seine Miene sonst meist verdrießlich oder ernst erscheint. Hände und Füße sind gut gezeichnet. Die Gruppe befindet sich inmitten eines flämischen Zimmers und hebt sich in kräftigen Tönen vom Grün des Thronhimmels ab. In solchen zierlichen Bildern treten die Vorzüge von Jans Malerei besonders hervor, während bei größeren Tafeln niemals die Energie des Ausdrucks, die Pracht der Farbe und Tiefe der Auffassung wiederkehrt, wie sie das Genter Altarwerk besitzt. Nach 1432 findet sich bei Jan nicht mehr jenes bessere Verständniß für die Würde kirchlicher Kunst, und über dem glatten Vortrag schwinden die großen Principien der Malerei. Härte im Umriß und im gotisirenden, brüchigen Faltenwurf, blasses Incarnat sind diesen späteren Madonnenbildern eigen.

Von den kleineren Portraits wären die zwei Brustbilder der Londoner Nationalgalerie [3], von 1432 und 1433 datirt, zu nennen, welche recht genaue Beobachtung der Natur erkennen lassen. Das Höchste von Realismus bietet dann das zwar nicht signirte, aber zweifellos echte Bildniß eines ältlichen, vornehmen Herrn im Berliner Museum, welches als ‚der Mann mit den Nelken‘ bekannt ist [4].

Von 1434 stammt das Bild der Londoner Nationalgalerie, welches den Johannes Arnolfini, Tuchhändler zu Brügge, und dessen Frau Jeanne de Chenany darstellt. Sie fassen sich bei den Händen und schauen vergnügt vor sich hin. Die Behandlung der Einzelheiten ist wunderbar sorgfältig, aber der Körper der Frau erscheint doch viel zu lang im Verhältniß zu Kopf und Armen [5]. Das Werk findet sich im Inventar der Margaretha von Oesterreich angeführt.

Dem Jahre 1436 gehört das kleine Brustbild des Canonicus Jan de Leeuw, in der Galerie zu Wien, und die Madonna des Georg van der Paele,

[1] Gesch. der altniederl. Malerei S. 88 f.

[2] Nach Carton (Les trois frères van Eyck) ist es die Hälfte eines holländischen Sprichworts: ‚Als ik kan, niet als ik wil.‘

[3] Nr. 290. 222.

[4] Abbild. bei Wauters, Peinture flamande, Paris, p. 53.

[5] Abbild. bei Wauters l. c. p. 51. Vgl. De Laborde l. c. I, 209, und Weale, Notes, p. 28. Arnolfini war Factor eines Luccheser Kaufmannshauses.

in der Akademie zu Brügge. Maria thront unter einem Baldachin innerhalb einer Kapelle, oder einem Chorraum romanischen Stils, und reicht dem unbekleideten, auf ihrem Schoße sitzenden Kinde eine Blume. Dasselbe ist ziemlich lebhaft bewegt, Maria aber sieht mürrisch vor sich hin. Rechts von ihr steht S. Donatian, der Patron der Kathedrale, für die das Bild gemalt war, in schwerem Bischofsornat; links S. Georg, in Rüstung, mit hölzerner Geste den neben ihm knieenden feisten Donator präsentirend. Das Bildnißmäßige herrscht vor, ebenso wie auf der Madonna aus Autun (im Louvre), nebst Stifterfigur des Kanzlers Rollin. Hier ist die Scene in eine Halle verlegt, welche treffliche Fernsicht mit zierlicher Staffage bietet. Maria, welcher ein schwebender Engel die Krone aufsetzt, erscheint wenig ideal. Aehnlich die Madonna in Burleigh House, dem Marquis von Exeter angehörig, eine bis ins kleinste vollendete Darstellung äußeren Lebens. Vor Maria kniet hier ein Geistlicher, den die hl. Barbara empfiehlt. Mit diesem Bilde verwandt durch Sicherheit des Auftrags ist die Madonna in Dresden: Maria thront in einem spätromanischen Chorraum unter einem Baldachin. Ihren Leib umhüllt ein prächtiger rother Mantel, unter ihren Füßen breitet sich ein Teppich aus. Das ganz nackte Kind präsentirt ein Spruchband. Die Seitentheile enthalten einmal den vom hl. Michael empfohlenen Stifter, dann die hl. Katharina, eine etwas hölzerne Figur. Der Auftrag ist emailartig verschmolzen, ohne eine Spur von Pinselführung. Auf den Außenflügeln einfarbig die Verkündigung.

Nach 1435 hat Jan van Eyck keine weiteren geheimen Aufträge des Herzogs von Burgund übernommen, doch behielt er sein Amt als Hofmaler bei und entwickelte noch in den letzten Jahren seines Lebens eine bedeutende Arbeitskraft. Von 1437 stammt die hl. Barbara, jetzt im Museum zu Antwerpen, eine nur braun angelegte Zeichnung auf Holz. Die Heilige sitzt im Freien, von einem weiten Mantel umhüllt, und beschäftigt sich mit einem Buche. Dazu eine hügelige Landschaft. Dem folgenden Jahre gehört der Christuskopf des Berliner Museums an, welcher jenem des Genter Bildes entlehnt zu sein scheint, ein Beweis für die enge Verbindung der Brüder. Doch erreicht Jan nicht die dem byzantinischen Typus entstammte großartige Würde und Strenge des Ausdrucks, wie sie der Christusfigur Huberts eigen ist.

Derselben Zeit gehört die im Antwerpener Museum befindliche Madonna, in der sich Beziehungen zur Kölner Schule documentiren [1], insbesondere eine Nachahmung der großen, vor einem Teppich stehenden Jungfrau mit Kind im Seminar zu Köln [2]. Daran reihen sich die einst dem Herzog von Lucca gehörige Madonna im Städel'schen Institut zu Frankfurt an, mit trefflich gemaltem Hausrath [3]; dann die Verkündigung in der Ermitage zu S. Peters-

---

[1] Antwerpen Nr. 411. [2] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 111 f.
[3] S. Petersburg Nr. 69.

Jan van Eyck, Madonna des Georg van der Paele. Akademie in Brügge. (Zu S. 511.)

burg[1], mit einer Fülle von Details ausgestattet; auch die kleine, in einer Kirche stehende Madonna des Berliner Museums, welche infolge des wohl von einem späteren Restaurator stammenden Farbenüberzugs im Charakter der Echtheit getrübt erscheint und angezweifelt wird[2]. Verloren sind von Werken Jans: Das durch Facius bekannte Triptychon im Palast des Königs Alfonso von Neapel; eine Verkündigung mit Heiligen, nebst Bildnissen der Stifter, Battista Lomellino's und seiner Gattin; die von Sansovino[3] genannte Geburt Christi und Anbetung der Könige in S. Maria de' Servi zu Venedig; endlich die im Inventar der Margaretha von Oesterreich aufgeführten zwei Tafeln von ‚maistre Jehan', eine Madonna und Monsieur de Ligne[4]. Profane Darstellungen des Malers im genreartigen Charakter sind uns nur aus Facius bekannt[5]. Der Anonymus des Morelli sah bei Leonico Tomeo in Padua ‚ein kleines einen Fuß großes Bild auf Leinwand, eine Landschaft darstellend, mit einigen Fischern, die eine Otter gefangen haben und zwei Zuschauern'[6], dann im Hause des Camillo Lampognano zu Mailand ‚ein kleines Bild mit den Halbfiguren eines Kaufmannes, der mit seinem Ladendiener rechnet'[7]. Die kleinen Bilder Jans van Eyck wurden nicht nur in Flandern, sondern auch in Italien von Fürsten und Sammlern hochgeschätzt, besonders an den Höfen von Urbino und Neapel, da man sich wohl bewußt war, daß die italienische Malerei nach dieser Richtung hin Gleiches an Schärfe und Feinheit zu bieten nicht vermochte. Den theoretischen Kenntnissen in der Perspective nach, mag ein Künstler wie Uccello den Jan van Eyck sicher übertroffen haben.

Nach der Angabe van Vaernewycks soll Jan zuletzt in Ypern gelebt und dort einen Altar unvollendet zurückgelassen haben, welchen der Abt von S. Martin bestellt hatte. Van Mander wiederholt die Beschreibung, gedenkt aber des Bildes, als sei es nicht mehr in Ypern vorhanden. Es soll ein Triptychon gewesen sein und stellte Maria mit Kind dar, vom Donator, dem Abt von S. Martin, verehrt, auf den Flügeln die Symbole der Jungfrau: den brennenden Dornbusch, Gideons Fell, Ezechiels Pforte, Aarons blühenden Stab. Der Künstler scheint bis zuletzt sein Amt als Hofmaler versehen zu haben; aus dem Jahre 1439 stammt die letzte Notiz im Ausgabenbuche[8], welche Jan noch als ‚peintre de monseigneur' bezeichnet; am 9. Juli 1440 soll er zu Brügge verstorben[9] sein, doch steht nur fest, daß sein Tod innerhalb

---

[1] Waagen, Die Gemäldesamml. in der Kaiserl. Ermitage zu S. Petersburg, S. 115

[2] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 117. Für echt gehalten von Woltmann und Wörmann a. a. O. II, 21. [3] Descriz. di Ven. ,1580, p. 37.

[4] De Laborde l. c. p. 31. [5] De vir. illustr. p. 46. [6] L. c. p. 16 ed. cit.

[7] L. c. p. 54. [8] De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, I, 358.

[9] James Weale, Notes etc., London 1861, p. 15. Carton, Les trois frères van Eyk, p. 176. Weale steht für das Datum ein, vgl. dagegen Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 124.

1440—1441 erfolgt ist. Die Beisetzung, von der manche Details überliefert worden sind[1], fand auf dem Kirchhof von S. Donatian statt, und zwar mit besonderen Ehren. Am 21. März 1441 (1442 neuen Stils) wurde der Sarg der Erde wieder entnommen und in die Kirche selbst übertragen. Das Testament ist 1442 eröffnet worden. Jans Amt als Hofmaler blieb bis 1449 unbesetzt, wo Philipp von Burgund es an Daniel Daret aus Tournay verlieh, dessen Patent sich noch heute im belgischen Staatsarchiv befindet[2].

Naturgemäß ist der glänzende Name Jans van Eyck vielfach bei der Bezeichnung von flämischen Werken mißbraucht worden. Auch absichtliche Fälschungen kommen vor, als deren schlimmste der Christuskopf in der Akademie zu Brügge[3] genannt werden muß, ein kaltes und lebloses Machwerk, mit einer für den Künstler ungewöhnlichen Inschrift.

Außer Hubert und Jan van Eyck soll auch die Schwester Margaretha und der jüngere Bruder Lambert die Malerei geübt haben. Van Mander rühmt die Tugenden Margaretha's[4], die sich zuletzt einer geistlichen Genossenschaft einverleibte und bald nach Hubert verstorben ist, an dessen Seite sie begraben wurde. Von den ihr zugeschriebenen Tafelbildern ist keines beglaubigt, auch keines besonderer Beachtung werth. Ebenso wenig ist ihre Thätigkeit bei den Miniaturen des berühmten Breviers vom Herzog von Bedford erweislich, das später besprochen werden soll. Lambert hat 1431 für den Herzog einige Geschäfte besorgt und 1442 veranlaßt, daß die Leiche seines Bruders Jan vom Friedhof in die Kirche übertragen wurde[5]; doch ist von Ausübung der Malerei, wie Carton, Léon de Laborde und Waagen annehmen, nicht stricte die Rede, denn in dem Rechnungsbuch von 1431 werden nur einige ‚besognes' angeführt. Nun schließt Waagen: ‚Da dieselben Ausdrücke von dem als Maler bekannten Hue de Boulogne gebraucht werden, ist es gewiß, daß unter diesen „besognes" Malereien von geringem Belang zu verstehen sind.'[6] Die Wittwe Jans verkaufte ihr Haus und lebte noch bis um 1448, wo ihre Tochter Lievine sich in ein Kloster nach Maaseyck zurückzog.

Die Nachfolger der van Eyck in Brügge und Gent.

Man hat fast alle bekannten Maler der Niederlande im fünfzehnten Jahrhundert aus der Schule der van Eyck abgeleitet, aber es läßt sich schon aus der politischen Entwicklung der autonomen Städtewesen schließen, daß

[1] Die Urkunden bestehen in Capitelrechnungen.

[2] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 125, Note 2.

[3] Brügge Nr. 3.

[4] Edit. 1617, p. 199.

[5] Carton p. 54.

[6] Handbuch I, 90, Note 1. Auszug aus den Rechnungen in Lille bei Gachard, Rapport sur les archives de l'ancienne chambre des Comptes de Flandres à Lille, p. 268.

es sich hier ähnlich verhielt, wie später in Holland, da die Cultur in abgeschlossenen Landschaften sich original entfaltet. Daß Rogier van der Weyden, den schon Facius zu den Schülern Jans van Eyck rechnet, nicht von den Meistern in Gent oder Brügge abhängig ist, läßt sich feststellen, und Hugo van der Goes war hauptsächlich in Gent thätig. Gerard van der Meire lassen sich keine authentischen Bilder zuschreiben, und Justus von Gent präsentirt sich als Naturalist ohne höhere Bedeutung. Mit Ausnahme Rogiers haben auch alle diese Maler ihre Kunst nicht lange Zeit vor 1450 geübt, so daß wirkliche Beziehungen zu Hubert und Jan van Eyck ausgeschlossen sind. Dennoch besitzen wir Bilder, die noch zu Lebzeiten des Jan entstanden und den Charakter seiner Schule an sich tragen, ohne daß wir sie einem bekannten Maler zuzuweisen vermöchten, so die zwei Tafeln im Museum zu Madrid, mit der hl. Barbara, Johannes dem Täufer und dem Stifter, Magister Heinrich Werlis aus Köln, inschriftlich von 1438 [1]. Vornehmlich ist aber der ‚Brunnen des Lebens', ein der allegorisirenden Form und dem symmetrischen Aufbau nach hinter die van Eyck zurückgehendes Werk, jetzt im Museo del Prado, höchst beachtenswerth. Aehnlichkeit mit dem Genter Altar trug dazu bei, dasselbe auf Hubert zurückzuführen. Die Composition baut sich innerhalb eines stattlichen, architektonischen Rahmens auf, von einem Tabernakel überragt, darunter der Weltenrichter, ähnlich wie auf dem Genter Bilde mit päpstlichen Insignien geschmückt. Rechts sitzt Maria, in einem Buche lesend, links Johannes, ebenfalls ein offenes Buch auf den Knieen haltend. Vor dem thronenden Erlöser ruht das Lamm, auf einem etwas tieferen Planum sieht man musizirende Engel. Die unterste Abtheilung nimmt in der Mitte der Brunnen des Lebens ein, in dessen Marmorbecken zahlreiche Hostien schwimmen. Derselbe scheidet die frommen Gläubigen — welche rechts von Christus, mit dem Papst an der Spitze, anbetend knieen — von den Ungläubigen, einer wirren Schaar, vom jüdischen Hohenpriester, mit verbundenen Augen und zerbrochenem Stabe, angeführt, der sich von dem Brunnen abwendet, während seine Anhänger Zweifel und Widerwillen kundthun. Die Gegensätze beider Parteien sind sehr charakteristisch motivirt und bilden zu der feierlichen, architektonischen Gruppe des oberen Theiles ein wirkungsvolles Element. Zwei thurmartige Bauten, mit Zuschauern darin, bewirken den Abschluß des zweiten Planums hinter dem Brunnen und beiden Gruppen. Dieses altflandrische Bild ist in seiner mittelalterlichen Symbolik großartig durchdacht und voll monumentalen Ernstes, so daß es nur vom Genter Altarschrein überragt wird. Doch erscheint die Ausführung ungleich, ja, verglichen mit Jan van Eycks kräftiger Beseelung, in manchen Typen leer

[1] Crowe und Cavalcaselle schreiben sie dem Petrus Cristus zu, vgl. Altniederländische Malerei S. 153. Dagegen Waagen in Zahns Jahrb. I, 47, und Woltmann, Malerei, II, 22.

und mangelhaft, so daß wir darin nur ein Werk der Schule zu erkennen vermögen [1].

Dagegen erhebt ein Maler Anspruch, als Schüler des Jan van Eyck zu gelten, Petrus Cristus, aus Baerle bei Deynze, welcher die Modelle des Meisters, selbst die Geräthe der Werkstatt fleißig benutzte. Am 6. Juli 1444 wird derselbe Bürger zu Brügge, wo er fast ein halbes Jahrhundert als solcher gelebt hat. Nach den von de Laborde publicirten Urkunden [2] wurde Petrus Cristus nicht vor 1450 in die Gilde von S. Lucas eingeschrieben, malte aber bereits 1446 das Portrait des Edward Grimston, eines Gesandten Heinrichs VI. am burgundischen Hofe [3]. 1447 entstand die Madonna im Städel'schen Institut, 1449 ein Altarbild für die Goldschmiede zu Antwerpen. Ein Triptychon, von 1452, bewahrt das Museum in Berlin [4]. 1454 geht er nach Cambrai, um ein dort verehrtes Madonnenbild zu copiren [5], das von Rom gekommen und dem hl. Lucas zugeschrieben war. 1462 ist der Maler nebst seiner Ehefrau einer religiösen Bruderschaft beigetreten, und 1469 gehört er zu den Ersten in seiner Gilde [6].

Petrus Cristus bleibt als Erfinder hinter dem großen Stile Huberts van Eyck und auch hinter Jan zurück; seine Altarbilder sind zwar fleißig, aber mühsam und ohne jeden Idealismus der Form zusammengestellt. Das Costüm ist schwer und brüchig, der Umriß trocken, die Farbenstimmung dunkel. Das Beste leistet er im Portrait, so in dem des Edward Grimston; der beiden aus dem Hospital von S. Maria Nuova in Florenz stammenden Bildnisse von Mann und Frau, jetzt in den Uffizien [7]; dem Portrait einer Dame aus der Familie Talbot, in der Berliner Galerie, von sicherer Zeichnung, feiner Modellirung und harmonischem Colorit. Das Museum in Frankfurt besitzt eine Madonna mit Heiligen, ein Bild, das zumal im Faltenwurf Anklänge an Jan van Eyck verräth. Von 1449 stammt das durch Unterschrift beglaubigte Bild des hl. Eligius, Schutzpatrons der Goldschmiede, in der Sammlung zu Köln. Der Heilige, mit der Waage in der Linken, die Rechte auf den Tisch stützend, wendet sich zu einem hinter ihm stehenden Brautpaar. Die Braut streckt ihre Hand vor, um den Ring entgegenzunehmen. Einfachheit und Natürlichkeit des Gedankens wirken anziehend, während die sorgfältige Technik Bewunderung erregt. Goldene Pokale, Halsbänder, Ringe,

---

[1] Abbildung bei Wauters, Peinture flamande, p. 45. Crowe und Cavalcaselle (S. 98) wollen die Portraits der Brüder erkennen und betrachten es als ‚treffliches Beispiel altflämischer Kunst, dessen Technik der Manier Jans im Jahre 1422 entspricht'.

[2] Les Ducs de Bourgogne, Table alphabétique, p. 352 s.

[3] Beim Earl von Verulam. Vgl. Archaeologia, 1870.

[4] Waagen, im Kunstblatt 1854, S. 65.

[5] De Laborde, Les Ducs etc., Preuves I, CXXVI.

[6] Beffroi I, 205. 237. [7] Florenz Nr. 749.

Korallenzweige sind äußerst zierlich wiedergegeben; auch der Spiegel, in dem die Straße sich abbildet, fehlt nicht.

Zwei Tafeln im Berliner Museum stellen Verkündigung und das jüngste Gericht dar; sie sind aus dem Jahre 1452, bieten aber keine dem Gegenstande angemessenen idealen Züge; Composition, Ausdruck und Zeichnung verrathen vielmehr die Schwäche des Meisters.

Zu den besten Werken desselben gehört das Portrait eines knieenden Donators mit seinem Schutzpatron, dem hl. Antonius, in reicher Landschaft, von feiner Ausführung, jetzt im Museum zu Kopenhagen[1]. Eine Madonna mit Kind, in der Turiner Galerie, kommt diesem etwa gleich. Auch in der Ermitage zu S. Petersburg befinden sich Tafeln des Petrus Cristus, zwei Flügel eines Triptychons, welche, gleich denen in Berlin, aus Spanien stammen. Sie enthalten den Gekreuzigten zwischen den Schächern und das Weltgericht, geben auch noch Anklänge an die Schule des Jan van Eyck.

Gerard van der Meire soll, wie van Mander[2] glaubt, erst nach dem Tode Jans seine Thätigkeit begonnen haben und 1452 in die Lucasgilde der Stadt Gent eingetreten sein. Die ihm hier übertragenen Aemter deuten auf angesehene Stellung und rege Thätigkeit[3]. Der Anonymus des Morelli erwähnt, an der Illustration des berühmten Breviarium Grimaldi sei ein Gherardo aus Gent betheiligt gewesen: ‚Es sind darin Miniaturen von der Hand des Zuan Memelin, des Girardo von Gent und des Livieno von Antwerpen.‘[4] Trotzdem wissen wir nicht, ob es Gerard van der Meire gewesen ist, da sich mehrere dieses Namens in Gent vorfinden, auch der berühmte Miniaturist Gerard Horenbout, der bis 1533 thätig war. Authentische Bilder van der Meire's sind nicht vorhanden.

Hugo van der Goes entstammt einer Künstlerfamilie und tritt seit 1465 als Meister in Gent auf; doch bleibt ungewiß, ob er hier, in Brügge, oder in Antwerpen geboren ist. Guicciardini spricht für letztere Stadt[5], van Mander für Brügge[6]. Als im Jahre 1468 Karl der Kühne und die englische Prinzessin Margaretha von York ihren feierlichen Einzug in Brügge und Gent hielten, war der Maler an den festlichen Decorationen betheiligt. Man pflegte, außer lebenden Tableaux und Schaugerüsten, auch größere, in Tempera gemalte Tücher auf Rahmen auszustellen und die Häuser damit zu schmücken, welche, als Ersatz für gewirkte Teppiche und Frescomalerei, viel

[1] Kopenhagen Nr. 167. [2] Edit. 1617, p. 205.

[3] E. de Busscher, Recherches sur les peintres Gantois, Gand 1859, p. 205.

[4] S. 104 der cit. Ausg.

[5] Descriz. di tutti i paesi bassi, Anversa 1581, p. 143.

[6] L. c. p. 204. Vasari VII, 581. E. de Busscher l. c. p. 65. 105. 113. 117. Wauters, H. v. d. Goes, sa vie et ses oeuvres, Bruxelles 1872. L. de Laborde, Les Ducs etc., Preuves I, CXVI s. Bulletins de l'Académie de Belgique, sér. II, t. XV, 1863, p. 737.

geringere Kosten verursachten [1]. Hugo van der Goes übte diese Technik und fertigte auch Cartons für Glasbilder [2]. Unter den Florentiner Kaufleuten zu Brügge war Tommaso Portinari, der Agent der Medici, ihm besonders zugethan; von diesem stammte der Auftrag für das Triptychon im Hospital von S. Maria Nuova zu Florenz, welches sich noch jetzt daselbst befindet und das einzige nachweisbare Werk des Meisters ausmacht.

Das Mittelbild zeigt die Anbetung der Hirten. Innerhalb eines verfallenen Baues sehen wir Maria, Joseph und einige Engel knieend das von einer Strahlenglorie umgebene Christkind anbeten. Von rechts her nahen sich die Hirten den Ruinen, hinter einer Säule erblickt man die Thiere vor der Krippe. Den Hintergrund füllen Bauten und freies Feld, auf dem ein Engel den Hirten die Botschaft verkündet. Die Haltung der Figuren ist andächtig und feierlich, besonders ausdrucksvoll die Gruppe der Landleute und S. Joseph. Das am Boden liegende puppenartige und magere Christkind befriedigt am wenigsten. Der Vortrag ist überaus sorgfältig: die in Krug und Glas prangenden Blumen, das Stroh sind von höchster Naturwahrheit. Auf dem linken Flügel kniet der Stifter, Tommaso Portinari, in dunklem Gewande, hinter ihm sieht man zwei Knaben, nebst den Schutzheiligen, dem Apostel Thomas, mit der Lanze, und S. Antonius. Der rechte Flügel zeigt die Stifterin im Sammtkleid und reichem Halsband, ihr zur Seite die Tochter, dahinter stehend die Patronin S. Magdalena und Margaretha. In der Landschaft des Hintergrundes sehen wir miniaturartig fein die Reise nach Bethlehem und den Zug der drei Könige dargestellt.

Die Composition befriedigt durch ihre Uebersichtlichkeit, die Figuren sind richtig gezeichnet und verständig bewegt, aber die weiblichen Typen erscheinen zu mager und stehen an Ausdruck hinter den männlichen zurück. Maria und Joseph entbehren nicht einer andächtigen Haltung, aber jeder Idealität der Formen. Trotz dieser Mängel, wozu auch brüchige, schwere Faltenlagen hinzukommen, bildet jenes ansehnliche Werk eines der Hauptdenkmäler flandrischer Kunst. Der allgemeine Farbenton ist jetzt kalt und grau, wohl infolge Abreibens der Lasuren.

Die von van Mander und Lucas de Heere erwähnte Composition ‚Abigail und David' ist verloren, ebenso die ‚Kreuzigung', welche Dürer noch in S. Jakob zu bewundern Gelegenheit fand [3].

Die späteren Jahre scheint Hugo in Gent verlebt zu haben, wo er theils größere Compositionen auf Leinwand, theils kleinere Tafeln malte, für Glasbilder Cartons zeichnete, oder Wappenschilde, allegorische und historische Scenen

[1] Van Mander und Vaernewyck.

[2] Die Straßendecorationen heißen ‚entremetz'. Vgl. über diese Aufträge Busscher, Recherches etc., p. 105.

[3] Thausing, Dürers Briefe, Tageb. 2c., S. 115. Van Mander p. 204.

als Decorationen lieferte, wie es mehrfach in den Jahren 1470, 1472, 1474 urkundlich bezeugt ist. In der Lucasgilde bekleidete er verschiedene Ehrenämter und wurde schließlich 1473—1475 Dechant. Gegen Ende seines Lebens zog er sich in das Kloster der Benediktiner von Boodendale bei Brüssel zurück und ist hier in Geisteskrankheit verstorben. Ein gewisser Gaspar Offhuys von Tournai, der mit ihm Novize jenes Klosters gewesen, rühmt ihn als einen der bedeutendsten Künstler diesseits wie jenseits der Alpen, und erzählt, daß öfters vornehme Herren, darunter auch Erzherzog Maximilian, kamen, ihn zu sehen und seine Bilder zu bewundern. Er genoß daselbst mancherlei Freiheiten, die den Neid der Brüder erregten, blieb aber Anfällen von Trübsinn unterworfen. Mehrere Jahre nach seiner Profeßablegung reiste er mit seinem Bruder und anderen nach Köln, wobei er so stark von diesen Anfällen und der Sorge ewiger Verdammniß gepeinigt wurde, daß man glaubte, er möchte Hand an sich legen, und ihn nur schwer in sein Kloster zurückbrachte [1]. Wir erkennen aus diesem Bericht, daß Hugo auch als Mönch seine künstlerische Thätigkeit fortsetzte. 1478 wurde er aufgefordert, ein von Dierick Bouts unvollendet hinterlassenes Bild abzuschätzen, und reiste 1478 deshalb nach Löwen [2]. 1482 ist er in Boodendale gestorben.

Jodocus oder Justus von Gent gehört zu den flämischen Künstlern, welche in Italien Ruhm erwarben. Vespasiano da Bisticci erzählt im Leben Federigo's von Urbino, dieser habe von Flandern Maler und Teppichweber kommen lassen, und, da er für die Oelmalerei besonderes Interesse empfand, auch einen tüchtigen Meister [3]. In der That ist Justus von Gent damals in Urbino thätig gewesen. Vasari nennt ihn Giusto da Guanto [4], und Pungileone gibt im Elogio del Santi Notizen über ihn [5]. Die Corpus-Christi-Bruderschaft in Urbino ließ für die Kirche der hl. Agatha eine Tafel von Meister Justus malen, an deren Kosten der Herzog und andere sich betheiligten, wie wir aus den noch erhaltenen Registern ersehen können [6]; sie stellte das heilige Abendmahl dar und befindet sich jetzt in der Akademie zu

---

[1] Bulletins de l'Académie, t. XV, sér. II, 1863, p. 723. 743.

[2] Bulletins etc., t. XIII, nr. 11, p. 8.

[3] Ed. di Firenze 1859, p. 93 ss.: ‚Per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole a olio, mandò insino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime.'

[4] Vasari I, 185; VII, 581.

[5] Elogio stor. di Giovanni Santi, Urbino 1822, p. 64.

[6] Vgl. die Zahlungen der Brüderschaft bei Passavant, Raffael I, 429 f. Justus von Gent malte auch eine Kirchenfahne für die Brüderschaft und, wie aus einer Notiz im Buch B derselben ersichtlich ist, wahrscheinlich ohne Bezahlung: ‚1475 giugno 5... E più tela a Mstro Giusto depentore che diceva voler fare una insegna bella per la fraternità.' Das Abendmahl des Justus befindet sich in der Sammlung der Akademie zu Urbino.

Urbino. Der Herzog erlaubte, sein Bildniß, sowie das eines Gesandten aus Persien, der in Italien Geld und Bundesgenossen gegen die Türken suchte und 1471 in Urbino eintraf, dabei anzubringen. Wir sehen auf dieser Tafel die Communion der Apostel dargestellt. Die Scene ist in den Chor einer Kirche verlegt, die vordersten Personen knieen, und der Erlöser schreitet in langem, blaugrauem Gewande auf dieselben zu, ihnen die Hostie reichend. Drei davon haben sie schon empfangen und sind in Andacht versunken, Judas steht finster in der Ecke, im Begriff, sich zu entfernen, nachdem er die Hostie in die Tasche gesteckt. Rechts tritt der Herzog von Urbino mit Gefolge auf, im Gespräch mit Caterino Zeno, dem Abgesandten. Zwei Engel schweben darüber.

Wir sehen hier eine fleißig ausgeführte, gut geordnete Composition, mit tüchtigen Portraits, aber stark realistisch aufgefaßt. Die weit ausschreitende Figur Christi entbehrt, ebenso wie die Apostel, aller feineren geistigen Züge. Die Umrisse sind trocken, die Extremitäten schlecht gezeichnet, der Faltenwurf läßt die Körperform nicht zur Bedeutung kommen. Die dünn aufgetragene Farbe hat sehr gelitten.

Ob Justus von Gent zugleich Autor der für die Bibliothek des Herzogs bestimmten Phantasiebilder hervorragender Männer des Alterthums gewesen ist, läßt sich nicht feststellen. Morelli entscheidet sich für ihn. Zu bedenken ist aber, daß diese Portraitköpfe Einflüsse italienischer Kunst aufweisen, die in der Tafel des heiligen Abendmahles fehlen. Es wäre sonach anzunehmen, daß Justus nach 1474 durch das Studium Melozzo's und Giovanni Santi's seinen Stil verändert habe, was jedoch kaum glaublich erscheint [1].

Rogier van der Weyden.

Neben der flandrischen Malerschule in Brügge und Gent entfaltete sich zu Brüssel in Brabant eine jener ähnliche, aber doch eigenartige Kunstblüte, als deren Begründer Rogier van der Weyden zu betrachten ist, nach Jans Tode der hervorragendste Maler in den Niederlanden. Um 1400 zu Tournai geboren, wo im vierzehnten Jahrhundert die polychrome Plastik blühte und auf die Technik der Malerei besonderen Einfluß übte, hat auch er der Sitte gehuldigt, sich an derartige Vorbilder anzuschließen. Den Unterricht empfing er seit 5. März 1426 von einem sonst unbekannten Maler, Robert Campin, und wurde unter dem Namen Rougelet oder Rogier de la Pasture am 1. August 1432 als Meister in die Lucasgilde aufgenommen [2]. Schon im

[1] Vgl. Lermolieff, Die Galerien etc., S. 328. Bei der Theilung des Besitzthums der Familie Colonna-Barberini kam die eine Hälfte der Bilder an das Haus Sciarra-Colonna und wurde später für den Louvre erworben. Im Palazzo Barberini sind noch 15 Stück.

[2] Genard, Luister van S. Lucasgilde, Antwerpen 1856, p. 27. Wauters, Rogier van der Weyden etc., Bruxelles 1856. Pinchart, Roger de la Pasture, dit

Jahre 1436 finden wir ihn als städtischen Maler in Brüssel, der Heimat seiner Ehefrau, später wandert er nach Italien, wo seine Anwesenheit 1449 festgestellt ist. Ein Altarbild von ihm, dessen Mittelstück die Abnahme vom Kreuz darstellte, fand bei Lionello, Herzog von Ferrara, hohe Bewunderung. Im folgenden Jahre ist Rogier zum Jubiläum in Rom gegenwärtig [1]. Daß er auch Florenz besucht hat und mit den Medici in Berührung gekommen ist, folgert Waagen aus dem Bilde in Frankfurt [2]. Mit den van Eyck theilt Rogier die Neigung zum Realismus und für das Portrait, aber seine Formsprache ist viel weniger auf das Große gerichtet, zumeist herb und ohne besonderen Schönheitssinn, was sich besonders bei den Engelsfiguren kundgibt. Magere, steife, in übertriebener Action unfreie Gestalten, brüchiger Faltenwurf, Ungleichheit der Durchbildung sind ihm, trotz gewisser anatomischer Kenntnisse, eigen. Die Modellirung ist sorgfältig, das Incarnat zart verschmolzen, aber die Dinge präsentiren sich scharf beleuchtet, ohne den Reiz des Lufttones. Sparsam im Schmuck der Gewänder, aber peinlich getreu im Zeitcostüm, ist er eine zuverlässige Quelle für Beurtheilung der Modethorheiten, wie sein Bild der drei Könige ersehen läßt. Rogiers Hauptverdienst und die Quelle seiner volksthümlichen Beliebtheit aber haben wir darin zu suchen, daß er dem religiösen Bedürfniß in seinen Darstellungen vom Leiden und Tode des Erlösers entgegenkam, welche sich durch andächtige, gefühlvolle Stimmung auszeichnen.

Ein berühmtes Werk Rogiers, die auch von Dürer bewunderten [3] vier großen Compositionen im Rathhause zu Brüssel, ist leider 1695 im Brande zerstört worden; nur die lateinischen Inschriften, auf Beispiele strenger, unparteiischer Gerechtigkeit bezüglich, wie man sie in solchen Räumen darzustellen liebte, wurden bekannt. Ein durch ältere Nachrichten beglaubigtes Werk ist das im Berliner Museum aufbewahrte Triptychon, welches König Juan II. 1445 der Karthause Miraflores bei Burgos schenkte [4]. Das Mittelstück bildet die Pietà, eine ernste und gehaltvolle Composition innerhalb einer spätgotischen Halle mit wunderbar feinen Sculpturen. Der Leichnam Christi ist freilich steif und entbehrt in seiner Trockenheit aller höheren Würde; auch die Haltung der übrigen Figuren erscheint ungelenk und deutet auf noch nicht völlig entwickelte malerische Kraft. Aus derselben Zeit mag der Johannesaltar in Berlin stammen, dessen drei Tafeln die Geburt des Heiligen, die Taufe Christi

---

van der Weyden, Bruxelles 1876. Carel van Mander hat die Person Rogiers verdoppelt. Ueber Rogiers Geburt vgl. außer Pinchart: Fetis, Katalog des Brüsseler Museums, S. 164. Schon 1449 nennt Cyriacus den Rogier als nächsten im Range hinter den van Eyck. Vgl. Colucci, Antichità Picene, XV, 143.

[1] Colucci, l. c. t. XV, 143. Facius l. c. p. 45.

[2] Handbuch I, 105.

[3] Thausing, Dürers Briefe 2c., S. 89. Dürer nennt den Meister ‚Rudier‘.

[4] Erwähnt bei Ponz, Viage de España, Madrid 1783, vol. XII, p. 58.

und die Enthauptung des Täufers darstellen, umrahmt von zierlichem Steinwerk, Spitzbogen mit Statuen von Aposteln auf Consolen. Reiche Staffage sehen wir auf dem linken Flügelbilde, der Hinrichtung.

Daß Rogier einige Zeit in Löwen zubrachte, ist durch einen fast gleichzeitigen Chronisten festgestellt. Außer dem Edelheeraltare, in S. Peter daselbst [1], malte er noch für die Kapelle der heiligen Jungfrau vor den Mauern eine Tafel, welche nach Spanien gekommen ist, nachdem Coxie eine Copie angefertigt hatte. Das Schiff ging unter, die Bildkiste aber landete glücklich, wie Raffaels ‚Spasimo‘. Von allen Werken des Malers ist diese Kreuzabnahme, wie die mehrfachen Wiederholungen ersehen lassen, mit dem größten Beifall aufgenommen worden, und in der That, trotz manchem Ungeschmack in Gesten und Formen bleibt sie doch ein gefühlvolles, edles Werk, ja in der Figur des Erlösers nicht ohne Schönheit und Neigung zu idealisiren. Jedenfalls gehört dieser Christus zu den besten Darstellungen niederländischer Kunst. Am wenigsten befriedigt die Stellung der zusammenbrechenden heiligen Jungfrau, welche Johannes aufzurichten bestrebt ist, während sich in den beiden Hauptfiguren Linie und Bewegung wiederholen. Die Formen treten sehr plastisch vom Goldgrund uns entgegen, das Colorit leuchtet in tiefer Farbenpracht [2].

Das größte Werk Rogiers vor 1450 entstand im Auftrage des Kanzlers von Burgund, Nicolaus Rollin, für das Hospital in Beaune und stellt das jüngste Gericht auf neun Tafeln dar. Die Mitte der Haupttafel nimmt der Weltenrichter ein, sitzend auf einer Aureola, die goldene Weltkugel unter den Füßen. Vier Engel rufen die Todten zum Gericht. Zu den Seiten des Richters sind die Apostel aufgereiht, an ihrer Spitze Maria und Johannes als Fürbitter. Am Schluß der Reihen sehen wir Herzog Philipp, Papst Eugen, Jean Rollin, Bischof von Autun, Isabella von Portugal und andere. Verdammte und Selige, den Gräbern entsteigend, trennt die riesige Gestalt des Erzengels Michael, während an den Endpunkten sich die Pforte des Paradieses und der Höllenschlund öffnen.

Bei geschlossenen Thüren sieht man auf den oberen Tafeln grau in grau die Verkündigung, unten die Patrone des Spitals, Sebastian und Antonius, wie Statuen behandelt, seitwärts den knieenden Stifter und seine Ehefrau, Gestalten von packender Lebenswahrheit.

Das ganze Werk ist von ernster, religiöser Haltung und nicht ohne eine gewisse stilvolle Größe. Disposition, Ausdruck, Perspective sind gleichmäßig zu loben, das Colorit ist harmonisch und kräftig. Die Apostelgestalten gehören in ihren freieren Bewegungen zu den besten Leistungen der altflandrischen Malerschule.

---

[1] Beffroi I, 105. Vgl. Ch. Piot in der Revue d'histoire et d'archéol., t. III.

[2] Wiederholungen des Gegenstandes in der Sacristei des Escurial, im Museum zu Madrid, zu Berlin, in Liverpool und in S. Peter zu Löwen (Coxie).

Etwa in derselben Zeit mag das in der Grosvenorgalerie zu London befindliche Triptychon entstanden sein, gemalt als Votivbild für die Brabanter Familie Bracque. Die Mitte der Tafel zeigt den thronenden Christus mit den Emblemen der Weltherrschaft, daneben Maria, die beiden Johannes und Magdalena. Der Erlöser ist von etwas schwermüthigem Ausdruck, dagegen sind Maria und Johannes der Evangelist mild und heiter, die weinende Magdalena recht ausdrucksvoll. Die Zeichnung der Extremitäten ist ungleich, zum Theil mangelhaft, die Modellirung aber sorgfältig, das Colorit feingestimmt, zumal im Fleisch. Der landschaftliche Hintergrund entbehrt hier nicht des Lufttones; wirkungsvoll erscheint die Beleuchtung [1].

1449 trat Rogier seine Wanderung über die Alpen an. In Ferrara, wo die Fürsten aus dem Hause Este neben der Tyrannis auch Künste und Humanismus pflegten, machte er seine erste Rast. Die Blüte dieser Stadt war zumal durch Fremde geweckt und befördert worden, denn schon seit dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts sind Künstler verschiedener Länder und Richtungen hier thätig: die Bildhauer Heinrich von Brabant und Baroncelli aus Florenz, der Goldschmied Simone della Magna, der Kunststicker Zanin ‚de Franza‘, dann Vittore Pisano, Angelo di Pietro aus Siena, Tura und Cossa [2], Bono aus Ferrara, der den paduanischen Realismus hierher verpflanzte.

Rogier begann seine Thätigkeit mit einem Triptychon, dessen Mittelstück die von ihm mit Vorliebe behandelte Kreuzabnahme darstellte; auf den Seitentafeln erblickte man die Vertreibung aus dem Paradiese und das Bildniß des Lionello von Este. Cyriacus, der das Werk zu sehen Gelegenheit fand, meldet, Angelo aus Siena habe sich daraufhin der Nachfolge des flämischen Meisters ergeben [3]. Jedenfalls stand dieser seinen Kunstgenossen in Ferrara nahe, wo man ja damals einer der nordischen Malerei verwandten trockenen Manier huldigte [4], und durch ihn wurde die Kenntniß des neuen Bindemittels in weiteren Kreisen verbreitet. In Florenz scheint Cosimo de' Medici den Maler mit einem Auftrage bedacht zu haben, denn das jetzt im Frankfurter Museum befindliche Madonnenbild zeigt das dortige Wappen und Cosimo's Patrone, die hll. Cosmas und Damianus. Es ist ein treffliches Bild mit ausdrucksvollen Köpfen, während die unter einem Thronhimmel stehende Jungfrau an Gefühlsinhalt zu den besten Leistungen des

---

[1] Die Tafel ist dort unter dem Namen Memling angeführt, trägt aber alle Merkmale vom Stile Rogiers. Vgl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 245.

[2] Cittadella, Notizie relative a Ferrara, 1864, p. 62. 74. 79. 80—82. 419.

[3] Antichità Picene XV, 143. Das Triptychon ist verschollen, doch meinen Crowe und Cavalcaselle (S. 251) es in der kleinen Tafel der Uffizien gefunden zu haben.

[4] Im allgemeinen betrachteten die hervorragenden Maler Italiens den flandrischen Stil als trocken und kleinlich, wie z. B. aus Michelangelo's Gespräch mit Vittoria Colonna ersichtlich ist.

Malers gehört. 1450 wanderte er nach Rom und erfreute sich an den Wandbildern Gentile's da Fabriano in der Laterankirche, welchen er als den besten Maler Italiens ansah, vermuthlich, weil dessen verschmolzener Farbenauftrag ihm besonders zusagte.

Rogiers Werke gefielen in Italien: auch Alfonso von Neapel war im Besitz eines solchen. Der Künstler aber blieb unberührt von den Eindrücken des südlichen Lebens und hielt fest an seiner heimischen Eigenthümlichkeit. Nach seiner Rückkehr ward ihm der Auftrag für das Altarbild in der Kirche zu Middelburg in Zeeland, welches Bladolin, der Schatzmeister Philipps von Burgund, gegründet hatte. Auf dem Mittelbilde sehen wir die Anbetung des göttlichen Kindes in sinniger und frommer Weise dargestellt: Maria erscheint ganz weiß gekleidet, jungfräulich und demüthig, daneben Joseph, eine Kerze tragend, und der Stifter, ganz in Schwarz gekleidet. Die Flügel zeigen den Kaiser Augustus, von der Sibylle auf die Erscheinung Mariä mit dem Kinde hingewiesen; rechts die drei Könige, zum Sterne aufblickend. Die gesammelte, friedvolle Haltung der Personen, die schlichten Geberden und der Ausdruck frommer Andacht verleihen diesem Werke[1] großen Reiz, nicht minder zarter Auftrag und leuchtendes Colorit.

Zwei Tafeln der Münchener Pinakothek kommen ihm nahe, es sind der hl. Lucas, die Madonna malend — ein Motiv, das oft für die Altäre der Malergenossenschaft benützt wurde — und ein Triptychon, die Anbetung der Könige zwischen Verkündigung und Darstellung im Tempel. Der hl. Lucas sitzt mit Stift und Zeichenbuch in einer offenen Halle vor der thronenden Jungfrau mit Kind, dessen steife, schwächliche Formen uns nicht anmuthen. Leider ist das Werk übermalt und mit glasigem Firniß überzogen. Die Anbetung der drei Könige stammt aus der Kirche S. Columba in Köln, für die es ursprünglich bestimmt gewesen sein soll.

Das Museum zu Madrid besitzt ein größeres Triptychon des Malers, in dem ein für den Abt Johannes zu Cambrai bestimmtes Altarwerk vermuthet worden ist[2], den Altar der sieben Sacramente. Im Mittelbilde sehen wir, und zwar innerhalb des Raumes einer gotischen Kirche, vorn den Opfertod Christi, hinten das ihn fortsetzende Meßopfer. Seitwärts vollziehen sich in verschiedenen Stockwerken und Abtheilungen die übrigen Sacramente als Culthandlungen. Vertreibung aus dem Paradiese und letztes Gericht schließen diese Compositionen ein[3]. Von geringerem Werthe und als Schülerarbeit zu betrachten ist die Malerei grau in grau auf den Außenflügeln: der Erlöser und die Pharisäer mit dem Zinsgroschen.

---

[1] Berliner Museum Nr. 535.

[2] L. de Laborde, Les Ducs de Bourgogne, I, LIX. Die Maße stimmen nicht ganz, wohl aber sind es ‚11 histoires‘, wie urkundlich bemerkt ist. Die Motive für Cambrai werden allerdings nicht genannt.

[3] Vgl. Waagen in Zahns Jahrb. f. Kunstw. I, 40.

Rogier van der Weyden, Die sieben Sacramen

Triptychon im Museum zu Antwerpen. (Zu S. 525.)

Aehnlich das Triptychon im Museum zu Antwerpen[1], dessen Besteller, dem Wappen nach, Jean Chevrot, Bischof von Tournai, gewesen ist. In der Mitte sehen wir abermals den Gekreuzigten mit Johannes und vier heiligen Frauen, im Hintergrunde das Meßopfer, während die Seitenfelder Motive der Sacramente enthalten, und zwar in recht lebendigen Scenen.

Rogier wird urkundlich zuletzt 1461 genannt und starb am 16. Juni 1464 in Brüssel. Die Kirche S. Gudula daselbst bewahrt seine Ueberreste und die seiner Gattin, welche ihn um viele Jahre überlebte[2]. Noch längere Zeit erhielt sich die Art des Meisters innerhalb der Schule von Brüssel. Einer seiner Söhne, Peter, geboren 1437, und ein Enkel, Goswin van der Weyden, waren ebenfalls Maler. Letzterer ist 1465 in Brüssel geboren, empfing 1503 das Meisterrecht in der Gilde zu Antwerpen, wurde 1504 und 1530 Dechant derselben und ist durch ein Triptychon — Tod, Himmelfahrt und Krönung Mariä darstellend — bekannt geworden[3]. Es enthielt dieses Werk auch des Malers Portrait nebst dem seines Großvaters Rogier. Erst Goswins Sohn, der 1528 in der Gilde zu Antwerpen vorkommt, führt den Namen Rogier.

Hans Memlinc.

In der Geschichte der neueren Kunst gibt es wenige Maler, deren Lebensumstände so wenig bekannt sind, wie die des größten Vertreters der nächsten Generation in den Niederlanden. Seit dem vorigen Jahrhundert hat die dortige Kunstgeschichte eine Umdeutung ins Anekdotenhafte erfahren, und so ist auch Memlincs Dasein in eine Legende verwandelt, die zwar zum Herzen spricht, aber des historischen Grundes entbehrt. Derselbe soll nach einem Wanderleben als Soldat im Heere Karls des Kühnen sein Glück versucht haben, in der Schlacht bei Nancy verwundet worden und krank nach Brüssel zurückgekehrt sein, wo er im gedachten Spital liebevolle Aufnahme fand. Aus Dankbarkeit soll er hier den Flügelaltar mit der Vermählung der hl. Katharina und den Schrein der hl. Ursula gemalt haben, nebst anderen Werken. Später habe er Reisen nach Italien und Spanien unternommen und sei in der Karthause von Miraflores gestorben. Urkundlich nachweisbar ist Memlinc seit dem Jahre 1478, wo er in Brügge, und zwar in guten Verhältnissen, als Besitzer von Haus und Hof lebend, genannt wird. Eine längere Thätigkeit und Seßhaftigkeit ist damit angesichts der nicht hohen Künstlerlöhne wohl anzunehmen. 1480 ist er bei einer Anleihe der Stadt für die Kosten eines Krieges zwischen Maximilian und Frankreich betheiligt,

---

[1] Antwerpen Nr. 393—395. [2] Inschrift bei Sweertius S. 284.

[3] Einst in der Kirche von Tongerloo. Wauters, Revue universelle, II, 330. L. de Burbure über Goswin und Rogier den jüngeren in den Bulletins de l'Académie de Belgique, sér. II, t. XIX, 1865, p. 354.

und 1487 verliert er seine Gattin Namens Anna. Er selbst stirbt vor dem 10. December 1495, wo seine Kinder im Register der Pupillen genannt sind[1].

Vasari und Guicciardini bezeichnen den Meister als Schüler Rogiers van der Weyden, dessen Stil er allerdings nahekommt; auch befindet sich im Inventar der Erzherzogin Margaretha ein kleiner Altar, mit einer Pietas von Rogier und der Verkündigung von Meister Hans auf den Außenflügeln. Van Mander nennt ihn unter den verschiedenen Malern, deren Leben er nur bruchstückweise kennen gelernt[2], und Lampsonius übergeht ihn völlig. Der Anonymus des Morelli gedenkt mehrerer Bilder des Künstlers[3]: zu Padua im Hause des Pietro Bembo, zu Mailand bei Lampognano, in Venedig beim Cardinal Grimani — hier eines Selbstportraits des Zuan Memellino, ‚wonach er ungefähr 65 Jahre alt war, eher dick als anders und blühend' —, dann der Miniaturen im Brevier des Cardinals. Somit erfreute sich Memlinc der besonderen Gunst italienischer Kunstfreunde, und mit Recht, da er die schroffen und eckigen Formen, die gewaltsamen Motive der Schule Rogiers vermeidet und mit reinerem Schönheitssinn die menschliche Gestalt auffaßt. Seine Figuren gleichen in ihrer zarten, demüthigen und würdevollen Erscheinung mehr den Gebilden der alten Kölner Schule, als jenen der Niederländer; daß er in Köln sich aufgehalten, lassen die Ansichten jener Stadt auf dem Ursulaschrein vermuthen. Auch den alten Sienesen und Umbriern steht er durch religiöse Gefühlsinnigkeit und heitere Milde, zumal der Frauengestalten nahe, nicht minder durch Unfähigkeit, das Gewaltsame und Böse zu schildern, oder selbst den Ausdruck des Schmerzes einseitig zu steigern. Er bewahrt vielmehr immer eine herzerhebende, friedliche Würde, die er in einzelnen Werken zu Erhabenheit und stiller Größe zu erheben vermag. Seine Zeichnung der Körperform, besonders der Extremitäten, ist viel reiner und schlichter als die Rogiers, der Faltenzug flüssiger und anschmiegender, ohne die in den Niederlanden üblichen gewaltsamen Motive. In der Schilderung des jugendlichen Körpers, jungfräulicher Anmuth übertrifft er die van Eyck an Schönheitssinn und Geschmack, ja er entfaltet hier Reize, die den Niederländern sonst fremd sind, und dies deutet immer wieder auf einen längeren Aufenthalt im Auslande, oder auf deutsche Herkunft, worauf auch der Name schließen läßt, da er niemals in der flämischen Weise Jan genannt wird. Jahrhunderte lang war dieser vergessen, und als die Erinnerung an ihn wieder auftauchte, stand man einzelnen wenigen Thatsachen gegenüber, welche der historischen Kritik bedurften.

Memlincs Colorit steht an Intensität und treuer Wiedergabe des Stofflichen demjenigen Rogiers nach, wie das in seiner milderen, künstlerischen

[1] James Weale im Beffroi II (Catalogue du musée de l'academie de Bruges), Hans Memlinc, a notice of his life and works, 1865.

[2] Edit. 1617, p. 205. [3] Ed. cit. p. 20. 54. 98. 102. 104.

Memling, **Christus mit Engeln. Aus dem Kloster Najera in Spanien, jetzt bei Herrn Stein in Paris.** (Zu S. 525 resp. Zusätze S. 940.)

(Aus *Wauters*, Sept Études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Bruxelles 1893. Dietrich & Cie.)

Auffassung begründet ist; dagegen erscheint seine Modellation zarter und sorgfältiger: die heiteren, klaren Töne präsentiren sich, wie bei Fra Angelico, in fröhlicher Unschuld, ohne besondere Lichtwirkung und allzu starke Markirung des räumlich Entfernten. So bleibt in seinen Werken das Naive und ewig Reizvolle mittelalterlicher Weise neben der Formvollendung des neueren Stils unversehrt bestehen, und nachdem man erst einmal wieder die innere Größe älterer Kunstwerke richtig zu beurtheilen verstanden, ist auch Memlinc zu verdienter Werthschätzung gekommen. Er steht um so höher, da er in seiner verfallenden Zeit die Ideale reinen und hohen Empfindungslebens in sich selbst wiederfand.

Die ersten Spuren von Memlincs Thätigkeit weisen uns nach Italien und sind vor dem Jahre 1470 nicht erkennbar. Die Cardinäle Grimani und Bembo, welche beide auch die flandrische Malerei besonders hochschätzten, besaßen, wie der Anonymus des Morelli erzählt [1], Portraits und Flügelaltäre von des Künstlers Hand. Ein zierliches Diptychon in Bembo's Hause zu Padua, die Jungfrau in einer Landschaft und den Täufer mit dem Lamme darstellend, von der Hand des ‚Zuan Memglino', im Jahre 1470 gemalt, scheint zur Hälfte in die Pinakothek von München gelangt zu sein. Es ist dies jene kleine Tafel Johannes der Täufer, im härenen Gewand und rothen Mantel, auf einem Felsen sitzend und auf das weidende Lamm hinzeigend, mit sicherer Hand gemalt, welche der Beschreibung des Anonymus völlig entspricht [2], jedoch äußerer Beglaubigung ermangelt. Zwei andere kleine Diptychen, das eine im Besitz von Rev. Fuller Russell zu Greenhithe in Kent, eine figurenreiche, sehr fein gemalte Kreuzigung, mit der knieenden Jeanne de France zur Seite [3], das andere eine thronende Madonna in einer Halle, mit landschaftlicher Ferne, jetzt im Besitz des Herzogs von Devonshire zu Chiswick, sind ebenfalls nicht beglaubigt, stehen aber den authentischen Werken Memlincs nahe. Ebenso ist die Autorschaft desselben an dem Danziger letzten Gericht nur auf das Urtheil neuerer Kunstforscher gegründet. Nach dem Fragment einer Inschrift wäre es 1467 entstanden. Bestimmt, nach Italien zu wandern, verluden es die Portinari, Agenten der Mediceer, mit anderen Frachtgütern 1473 in Brügge auf ein englisches Schiff, welches, infolge des zwischen den Engländern und der Hansa bestehenden Zerwürfnisses, von dem Danziger Capitän Paul Beneke gekapert wurde [4]. Der Altarschrein gelangte

---

[1] S. 20 der citirten Ausgabe.

[2] ‚In casa di Misser Pietro Bembo. El quadretto in due portelle del San Zuan Baptista vestito, con lagnello che siede in un paese da una parte, et la nostra donna con el puttino da laltra in un altro paese, furono de man de Zuan Memglino, lanno 1470, in salvo el vero.'

[3] Crowe und Cavalcaselle (S. 335) halten es für unecht; dagegen Waagen (Handbuch I, 117); Woltmann, Malerei (II, 46 f.).

[4] Die Wegnahme des Schiffes erregte den Unwillen sowohl des Herzogs von Burgund, unter dessen Flagge das Schiff segelte, als der geschädigten Florentiner

so nach Danzig und wurde von den Schiffseigenthümern auf den S. Georgsaltar der Marienkirche gestiftet, wo er noch heute zu finden ist.

Der Composition diente jene des Rogier van der Weyden in Beaune als Vorbild, nur ist sie ungleich reicher und kunstvoller in der Anordnung. Auf dem Regenbogen thront die etwas magere, aber nicht unedle Gestalt des Heilandes, mit der Rechten die Auserwählten einladend, mit der Linken die Verdammten abweisend. Ein rother Mantel umgibt in etwas harten Brüchen den sehnigen Körper. Die Geberde ist lebensvoll, der Ausdruck wehmüthig. Zur Seite knieen rechts fürbittend Maria, links Johannes, dahinter je sechs Apostel. Im unteren Theile des Bildes ragt die kolossale Gestalt S. Michaels in goldenem Harnisch hervor, die Seelen wägend [1]. Die eigentliche Erfindungskraft des Malers spricht sich zumal in den wechselnden Motiven der Reue, Angst, Verzweiflung auf seiten der Verworfenen aus [2]. In echt deutscher Auffassung wurde, und zwar auf dem rechten Flügel, die Himmelspforte als gotisches Portal dargestellt, dessen Zinnen Engel vertheidigen, während Petrus den Eingang hütet. Auch hier sind bei den die Seligen empfangenden und begleitenden Engeln schöne Motive anzutreffen. Den linken Flügel nimmt der gähnende Höllenschlund ein, aus dessen Klüften rothe Flammen emporschlagen. Die zahlreichen nackten, sich windenden und stürzenden Körper sind, obgleich mager, doch correct gezeichnet und würden für eine frühe Zeit des Malers sprechen; Kraft und Reinheit des Colorits, Genauigkeit der Ausführung bezeichnen dagegen wieder volle Höhe künstlerischer Reife. Auf den Außenseiten der Flügel begegnen wir einem Stifterpaar, knieend vor einer stehenden Madonna mit dem Kinde und dem Erzengel Michael, letztere als Statuen grau in grau gemalt und stark beschädigt. Nächst dem Genter Altarschrein dürfte dieses Werk sich als das bedeutendste der ganzen Schule darstellen [3]. Leider hat ihm nicht nur die Zeit, sondern auch unverständiges Ausbessern viel zugesetzt [4].

Ist Memlinc der Autor dieses großartigen Werkes, so bekennt er sich darin als Anhänger der Brüsseler Schule, ohne die heimischen Traditionen aufzugeben [5]. Den schweren Ernst und die großen Linien in der Composition

---

Kaufleute, welche eine Bulle des Papstes Sixtus IV. gegen den Piraten in Danzig erwirkten. Vgl. die Details bei Crowe und Cavalcaselle (S. 282 ff.) nach C. Weinreichs Danziger Chronik (Ausg. v. Hirsch u. Voßberg, Berlin 1855, S. 13, Beil. 1).

[1] Abbild. bei Schnaase VIII, 255. Vgl. Hinz, Das jüngste Gericht in der Marienkirche, Danzig 1863.

[2] Schnaase VIII, 256. [3] Waagen, Handbuch, S. 119.

[4] Restaurationen fanden 1718, 1815 und 1851 statt. Aufgabe der letzteren war es, zu entfernen, was die früheren hinzugesetzt hatten.

[5] Vgl. die Geschichte der früheren Benennungen bei Hotho, Malerei, II, 129. Kein anderes Bild ist so vielen Autoren zuertheilt worden als dieses; außer den van Eyck wurden Michael Schwarz, Michael Wohlgemut, Hugo van der Goes, Albert van Ouwater und Rogier van der Weyden als solche angenommen.

Rogiers mildert er durch reichere Ausgestaltung, durch größere Ruhe und Anmuth, welche zumal auf dem rechten Seitenflügel zur Geltung kommen. Seine Typen Christi, Mariä und der Apostel tragen nicht die strengeren Züge eines Hubert van Eyck an sich, aber auch nicht das finstere Wesen der Niederländer. Hervorragend ist die Gestalt Michaels in ihrer leidenschaftslosen Ruhe der Macht, mit gefühlvollem Ausdruck in dem majestätischen Antlitz, ein erhabener Typus des Boten göttlicher Gerechtigkeit, die der Milde nicht ganz entrathen kann.

Besser als das Danziger Altarwerk eignen sich Memlincs gesicherte Arbeiten in Brügge zum Ausgangspunkt des Urtheils über seine Kunstweise. So finden wir im Spital S. Johannes daselbst zwei mit seinem Namen und dem Jahre 1479 bezeichnete Flügelaltäre. Der größere, dessen Stifter Anton Zeghers, der Vorsteher, und Jakob de Kueninck, der Schatzmeister des Hospitals — nebst zwei Schwestern, Agnes Cazembrood und Clara van Hulsen, von ihren Namenspatronen begleitet — auf den Außenseiten der Flügel dargestellt sind, zeigt als Mittelstück innerhalb einer Säulenhalle die Vermählung der hl. Katharina mit dem Christkinde [1]. Etwas zurück stehen die beiden Johannes, während Maria, mit der Rechten das Kind haltend, mit der Linken in dem von einem Engel ihr vorgehaltenen Buche blättert. Der sitzenden Figur der wie eine Fürstin gekleideten hl. Katharina entspricht auf der anderen Seite die der hl. Barbara, dem das Buch haltenden Engel ein solcher, der die Orgel spielt. In der Ferne erblickt man eine Landschaft, von Gruppen belebt, Scenen aus dem Leben der beiden dem Vorgange zuschauenden heiligen Johannes, welche das Mittelbild mit den Seitentheilen in Zusammenhang bringen und ausschließlich den beiden Heiligen gewidmet sind: links ist die Enthauptung des Täufers, rechts die Vision auf Patmos geschildert. Auch an den Capitälen der Säulen erblickt man, und zwar in feinen Reliefbildern, Episoden aus dem Leben der Heiligen. Die Anordnung der Compositionen zeichnet sich durch strenge Symmetrie aus, so besonders die Vermählung der hl. Katharina, ein Bild, dessen zarte und schlanke Figuren hohe Anmuth, sittliche Reinheit und einen Adel der Empfindung aussprechen, wie es kein flandrischer Maler jener Zeit im Stande war. Der Vortrag ist sicher, liebevoll in den Einzelheiten, ja für die genaueste Betrachtung geeignet. Anziehender als bei allen übrigen nordischen Malern sehen wir auch die Figur des Christkindes mit dem Reiz der Jugend und geistigen Lebens geschmückt, während der bei Rogier beliebte Typus eher an eine Puppe mit verkrümmten Gliedern erinnert, als an blühendes Kindesalter.

Ebenso werthvoll erscheint ein derselben Zeit angehöriges Triptychon, welches der Inschrift nach Bruder Jan Floreins, alias van der Rijst, Profeß des Spitales von S. Johannes, malen ließ. Das Mittelbild stellt die An=

---

[1] Abbild. bei Schnaase VIII, 239.

betung der Könige dar, der Composition nach dem Vorbilde Rogiers (in der Münchener Pinakothek) sich anschließend; die Seitenflügel enthalten Geburt Christi und Darstellung im Tempel. In der Ecke des Mittelbildes sehen wir das Portrait des knieenden Stifters.

Seit dem Jahre 1480 treten die Spuren von Memlincs Thätigkeit in Brügge deutlicher hervor. Sein Name erscheint unter denjenigen, welche einen Beitrag zur Anleihe der auf die Stadt entfallenden Kriegssteuer zeichnen [1], außerdem finden wir ihn als Haus- und Grundbesitzer, der als solcher an die Kirche S. Donatian einen Zins entrichtet. In demselben Jahre wird ihm der Auftrag seitens der Hospitalbrüder, für die Reliquien der hl. Ursula einen Schrein anzufertigen [2], und vollendet er die herrliche Tafel der sieben Freuden Mariä, jetzt der Pinakothek zu München angehörig, zwar kein Gegenstück des Bildes der sieben Schmerzen in Turin, aber in gleicher Weise componirt [3]. Demselben Jahre entstammt auch die minderwerthige Grablegung Christi, im Hospital zu Brügge, und eine Anzahl von Portraits hier wie in Brüssel.

Das Münchener Bild der sieben Freuden Mariä [4], eine wahre Chronik anmuthiger und lebhafter Schildereien, wurde von Peter Bultynck, einem angesehenen Meister der Gerberzunft und Schöffen, 1480 der Kapelle seiner Innung in der Frauenkirche zu Brügge verehrt. Eine von hohem Standpunkt aufgefaßte Landschaft, in der Mitte die Thürme und Kuppeln Jerusalems, daneben in steter Abwechslung Felsengebirge, Thal und Fluß, Städte und Weiler, am Horizonte das Meer, vereinigt die Scenen aus dem Leben Mariä, welche als freudige Hauptereignisse betrachtet werden. Im Vordergrunde sind ausführlich behandelt: Geburt Christi, Epiphanie und Pfingstfest, während die Erzählung links im Mittelgrunde bei der Verkündigung den Anfang nimmt.

---

[1] Weale im Journal des beaux arts, 1861, p. 22. 35. 36. Die Entdeckungen des englischen Forschers sind in dem kleinen Werke zusammengestellt: Hans Memlinc, zijn Leven en zijne Schilderwerken, Bruges 1871. Eine biographische Skizze über Memlinc auch in der Brügger Zeitschrift La Plume, 1871, n. 54. Englische für die Arundel Society geschriebene Arbeit über ihn: Hans Memlinc, a notice of his life and works, London 1865. Was die Schreibart des Namens anlangt, so ist die ungewöhnliche, dem H ähnliche Form des M in vielen Urkunden nachgewiesen, und alle jetzt vorgefundenen historischen Notizen lassen keinen Zweifel, daß der Name mit einem M anfängt. Schnaase hat die in den Niederländischen Briefen (1834, S. 357) noch vorhandene Lesart ‚Hemling‘ später aufgegeben. Daß Memlinc selbst seinen Namen mit deutscher Endung schreibt, während ihm die Urkunden das flandrische ‚inc‘ geben, könnte vermuthen lassen, er sei deutschen Ursprungs gewesen. Einmal wird er sogar ‚Meester Jan Hans de scildere‘ genannt. Vgl. Weale a. a. O. S. 48.

[2] Passavant im Kunstblatt 1843, Nr. 62.

[3] Turiner Museum Nr. 358. Wir sehen hier die Hauptmomente der Passion in landschaftlichem Rahmen vereinigt, so daß der Beschauer das Ganze übersehen kann. Das Bild war früher in einem Convent zu Bosco bei Alessandria.

[4] Abbild. bei Crowe und Cavalcaselle S. 305.

Memling, Die sieben Freuden Mariä. Alte Pinakothek in München. (Zu S. 530.)
(Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstängl in München.)

Durch Senkungen des Bodens, divergirende Pfade, kleine Architekturen, Thore und Mauern wird in ungezwungener Weise eine Zusammengehörigkeit der einzelnen Motive hergestellt, so daß das Ganze wie eine lebendige Chronik frisch, naiv und anschaulich sich uns aufrollt. Den Mittelpunkt bildet die wohldisponirte Anbetung der Könige, deren Zug sich durch die ganze Landschaft hindurchwindet. Mit größter Zartheit der Pinselführung ist ein so klares und feines Colorit verbunden, daß wir den Eindruck allseitiger Vollendung erhalten. Schmelz und Körperlichkeit sind hier ohne Contraste erzielt, nur durch fleißiges Glätten der Farbe. Welche Wirkung hätte er erreicht, wenn er mit dieser Naturtreue die Kunst des Helldunkels verbunden hätte, wodurch erst das Detail geeint und verklärt wird! Aber Memlinc versteht es, indem er ein gleichmäßig klares Licht über seine Malerei ausbreitet und durch bloßes Nebeneinander der Farbentöne, den Mangel an Relief und Luftperspective zu verhüllen. Seine Landschaften sind stets im herbstlichen Charakter gehalten und klaren Tones wie das übrige.

Dem Jahre 1484 gehört ein Altarwerk in der Akademie zu Brügge[1], dessen Mittelbild den hl. Christoph mit Aegidius und Benedikt vorstellt, während die Flügel innen den hl. Wilhelm und die hl. Barbara, mit dem Stifter, Willem Moreel, seiner Gattin und seinen Kindern enthalten. Willem Moreel, Patrizier zu Brügge, wurde 1478 und 1483 Bürgermeister, stieg auch zu noch höheren Würden. Von seinen zahlreichen Kindern finden wir die zweite Tochter, Maria, von Memlinc portraitirt, und zwar als ‚Sibylla Zambetha' im Johannesspital zu Brügge, während die trefflichen Brustbilder Willem Moreels und seiner Gattin, Barbara van Vlaenderberch, in einfacher bürgerlicher Tracht, jetzt dem Museum zu Brüssel angehören[2].

Durch Feinheit architektonischer Details und überraschende Treue zahlreicher Portraitfiguren ist die Madonna des Grafen Duchatel in Paris hervorragend. In einer den Blick auf eine Landschaft freilassenden romanischen Halle thront Maria, während Jacobus der Aeltere und Dominicus die knieende Stifterfamilie präsentiren, deren weibliche Typen sich durch treffliche Charakteristik bemerklich machen[3].

Noch etwas zarter erscheint die früher erwähnte Madonna zu Chiswick, welcher die Schutzheiligen Agnes und Barbara den Stifter mit seiner Familie empfehlen. Auch hier läßt die Halle eine miniaturartig behandelte Landschaft durchblicken[4].

---

[1] Vgl. Weale, Hans Memlinc, p. 57.

[2] Beffroi II, 182 ss. Brüssel, Museum, Nr. 21. 22.

[3] In der Gazette des beaux arts (XII, 250) ein kleiner Kupferstich nach dem Bilde.

[4] Von Weale (Hans Memlinc, a notice etc.) in das Jahr 1471 versetzt, da sich Eduard IV. damals in Brügge aufhielt. Das Bild führt den Namen: ‚Madonna des Sir John Donne.' Chiswick ist Sitz des Herzogs von Devonshire.

Diesen Werken reiht sich das Diptychon des Martin van Newenhoven, aus dem Jahre 1487, würdig an[1]. Wir sehen auf der einen Tafel in Halbfiguren die Jungfrau, dem Kinde einen Apfel reichend, während durch das geöffnete Fenster eine Landschaft hereinblickt, auf der anderen den Stifter, in andächtiger Haltung vor dem Gebetbuch knieend. Das Portrait dieses Mannes gehört zu den besten Leistungen Memlincs durch würdevolle Haltung und Energie der Charakteristik, die ihm sonst bei männlichen Typen abgeht. Von feinster Beobachtung zeugt auch das Beiwerk, der Pelzbesatz des Rockes, der Spiegel und die gemalte Fensterscheibe, mit dem hl. Georg als Drachentödter.

Die Krone aller Werke Memlincs bildet der Schrein der hl. Ursula in Brügge, welcher sich seit drei Jahrhunderten in der Sammlung des Spitales von S. Johannes befindet, was die Zeit seines Ursprungs anlangt aber nicht vollkommen sichergestellt ist. Urkundlich wissen wir nur, daß im Jahre 1489 die Reliquien in diesen Schrein übertragen wurden[2], der in Gestalt einer gotischen Architektur, mit zwei Giebelfronten und Satteldach, ringsum mit Bildern aus der Legende der hl. Ursula geschmückt ist[3], die an Lieblichkeit und Frische des Empfindens vielfach alle übrigen Werke Memlincs überstrahlen.

Den Namen des Künstlers sucht man vergebens in den Urkunden des Hospitals, auch findet sich kein Vermerk über eine Reise desselben nach Köln, während die Ansicht der Stadt und der Typus der weiblichen Köpfe am Schrein eine solche wahrscheinlich machen[4]. Die ergreifende poetische Legende der hl. Ursula aber hat Memlinc wie ein Erlebtes und Geschautes mit aller Unbefangenheit jener älteren Chronisten vorgetragen, so daß sie uns mit unwiderstehlichem Zauber mitten in die Dinge und das Gefühlsleben jener Zeit hineinführt. Vergleichen wir dieses echt deutsche, sinnige Werk mit dem etwa gleichzeitigen des Venezianers Carpaccio[5], dessen früher gedacht worden ist, so tritt das rein innerliche Moment, die echte Legendenpoesie, bei Memlinc um so bedeutsamer hervor.

Die Hauptbilder des Schreines nehmen die durch Rundbogen in sechs Felder getheilten Langseiten ein, sechs Medaillons zieren das Dach und je eine Composition die Giebelseiten. Letztere zeigen die hl. Ursula, unter weitem Mantel ihre Schützlinge bergend, dann Maria mit dem Kinde, in einer

---

[1] Im Hospitale S. Johann. Ursprünglich dem Hospital S. Julien gewidmet und dort bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts. Abbild. bei Woltmann, Malerei, II, 49. Die Inschrift lautet: ‚Hoc opus fieri fecit Martinus de Newenhoven. Anno 1487, aetatis 23.'

[2] Zeitschrift La Plume, 1871, n. 59. [3] Abbild. bei Schnaase VIII. 243.

[4] Die angeblichen Urkunden, welche die Reise Memlincs nach Köln bestätigen sollten, kamen nicht zum Vorschein. Die Nachricht, welche Passavant (Kunstbl. 1843, S. 259) im Spital erhielt, scheint demnach eine bloße Vermuthung.

[5] Gemalt 1490—1495.

gotischen Kapelle, von den Stifterinnen, zwei Nonnen, verehrt. In den Medaillons sehen wir Krönung der Heiligen, dieselbe in der Glorie, und Halbfiguren musizirender Engel. Die stehende, größere hl. Ursula und die Medaillons sind etwas schwächer als die historischen Bilder und vielleicht von einem Gehilfen ausgeführt, die Jungfrau Maria aber tritt uns sehr edel, plastisch und im schönsten Gewandstil entgegen.

Die Bilder der Langseiten erzählen: Der Heiligen Ankunft in Köln — wobei sich der Dom und andere Bauten in Naturwahrheit präsentiren[1] und wir zugleich eine innerhäusliche Scene erblicken, wie ein Engel die Heilige zur Pilgerfahrt nach Rom ermuntert —; dann die Landung in Basel, mit phantastischer Architektur; drittens das Zusammentreffen der Heiligen und ihres Bräutigams mit dem Papst Cyriacus: An der Schwelle eines prachtvollen Rundbaues, welcher vielleicht das Baptisterium im Lateran vorstellen soll, empfängt der Papst, von Cardinälen begleitet, die vor ihm knieende Fürstentochter, an deren rechter Seite ihr Verlobter — beide im Costüm der Zeit — sich befindet. Daneben sieht man in geöffneter Halle, wie die Begleiter der Heiligen getauft werden[2]. An Feierlichkeit und Würde überragt diese Composition alle übrigen, während zugleich Anmuth und Frische des Lebens aus den Köpfen und Bewegungen hervorleuchten. Die edle und zugleich demüthige Haltung der Martyrin, die väterliche Theilnahme, mit der der Papst sie begrüßt, der Eifer der Umstehenden, dazu die Schönheit der weiblichen Typen, gibt eine Fülle des Lieblichen, an der das Auge des Beschauers nicht satt wird.

Das vierte Bild zeigt die Abfahrt von Basel (auf der Rückreise) und den Abschied vom Papst, der sie bis hierher geleitet hat: Aus den Thoren strömt die Menge, dichtgedrängt ziehen die Bote dahin. Die letzten Tafeln schildern das Martyrium der Jungfrauen in der Nähe von Köln. Die landenden Schiffe werden von heidnischen Angreifern mit Pfeilen überschüttet, indes die Opfer sich ohne Widerstand in ihr Schicksal ergeben. Das letzte Bild zeigt den Tod der hl. Ursula im Lager der Heiden, vor dem Zelte des Anführers. Fehlt auch diesen Schlußscenen, wo Grausamkeit und Mordlust walten, einigermaßen das Bewegte und Freie, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß die legendarische Erzählung an einem Reliquienschrein erbauen will, aber nicht die volle Tragik des Lebens zu entwickeln hat. Letztere spricht übrigens in edelster Form aus der Geberde und dem Antlitz der Heiligen, welche den tödtlichen Pfeil erwartet, und deren Ergebung selbst die Feinde zu bewegen scheint.

An vollendeter Wiedergabe der Einzelheiten, Frische des Colorits, Leichtigkeit der Gruppirung stehen diese Bilder unter den Werken Memlincs obenan.

---

[1] Köln und Basel sind augenscheinlich mit Ortskenntniß gezeichnet, Rom ist nur Phantasiebild, aber doch mit großer Zartheit behandelt.

[2] Abbild. bei Woltmann, Malerei, II, 50.

Die Kleinheit des Maßstabes war hier seinem Talent besonders günstig, die höchsten malerischen Reize zu entfalten. So hat van Mander gewiß Recht, wenn er von diesem Schrein bemerkt, er sei im Schmuck der Malereien kostbarer, als wäre er von edlem Metall gefertigt.

Kleinere Madonnenbilder finden sich bei Gatteau in Paris[1], mit sehr anmuthigen, weiblichen Heiligenfiguren; ein zierlicher Marienaltar im Belvedere zu Wien[2], wo ein Engel dem Christkinde einen Apfel darbietet, während rechts der knieende Donator es verehrt, und auf den Seitenflügeln die beiden Johannes, außerhalb Adam und Eva sich darstellen. Das Gegenbild dieser thronenden Madonna sieht man in den Uffizien. Andere kleine Werke besitzen der Louvre[3], das gotische Haus in Wörlitz, die Nationalgalerie zu London[4] und Mr. Heath in Enfield (England)[5].

Zu den besten Werken Memlincs gehören auch die zwei Tafeln im Louvre, Reste eines Altarschreines, mit der hl. Magdalena und dem Täufer, welche sich einst im Besitz König Wilhelms II. von Holland befanden. Als letzte datirte Arbeit, dem Jahre 1491 entstammend, ist das Lübecker Altarbild zu nennen, eine Kreuzigung mit Doppelflügeln, welche mehrfach an Rogier van der Weyden erinnert. Die äußeren Tafeln enthalten die Verkündigung, einfarbig, als Statuen in Nischen behandelt; öffnet man diese, so erblickt man vier Heilige in Lebensgröße: Blasius, im Bischofsgewand mit Kerze; den Täufer mit Lamm; Hieronymus, als Cardinal mit Löwen; und Egidius, würdige Gestalten, in einer mit Fenstern versehenen Halle aufgereiht. Die inneren Tafeln zeigen als Hauptmotiv die Kreuzigung, links davon die Kreuztragung, rechts Grablegung und Auferstehung, während noch andere, kleinere Episoden in der Landschaft untergebracht sind. Hier begegnet uns wiederum jener lebendige Vortrag der Ereignisse, wie auf dem Münchener und Turiner Bilde, sowie am Ursulaschrein zu Brügge; nur vermissen wir an den inneren Tafeln die dem Memlinc eigene Transparenz und Zartheit des Colorits, ja in einzelnen Figuren, z. B. der ohnmächtigen Jungfrau, jene Anmuth und Würde, die des Künstlers Frauengestalten sonst in hohem Grade eignet. Daher ist wohl die Annahme, daß auch untergeordnete Kräfte an dem Schrein thätig waren, gerechtfertigt.

---

[1] Von François für die Société française de gravure gestochen. Eine Copie von Mostaert unter Memlincs Namen in der Accad. di S. Luca zu Rom. Die Flucht nach Aegypten, bei Rothschild in Paris, ist ebenfalls ein sehr zierliches, echtes Bild.

[2] Dort unter dem Namen van der Goes. Belvedere, 2. Stockw., 2. Zimmer, Nr. 6. Das Bild hat durch Abputzen sehr gelitten.

[3] Joh. Baptist und Magdalena. Paris Nr. 288. 289.

[4] London Nr. 686.

[5] Vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 318. Eine Pietà, welche ‚in rührender Weise der Empfindung tiefsten Schmerzes Ausdruck leiht'. In demselben Besitz noch ein Altarfragment.

Memlincs Thätigkeit erstreckt sich nach Vollendung dieses großen Werkes noch auf weitere vier Jahre; doch ist es nicht möglich, die Arbeiten jener letzten Zeit mit Sicherheit aufzuführen, da eine Menge von Tafeln nur einen ihm verwandten Stil an sich trägt. Sein Vorbild wirkte auf zahlreiche Nachahmer, unter denen Bouts, David, Quentin Massys hervorragen, Maler, welche der schlichten, vaterländischen Weise treu blieben und den von Italien importirten Classicismus, das heißt die unverstandene, frostige Nachahmung der Renaissanceformen verschmähten. Von Memlincs letzten Jahren wissen wir, daß er 1487 seine Gattin verlor, die ihm drei Kinder zurückließ [1]. Am 10. December 1495 treten die Vormünder derselben auf, um die Hinterlassenschaft für sie in Empfang zu nehmen, der Künstler mußte also damals verstorben sein.

Gerard David.

Unter den Nachfolgern Memlincs erscheint Gerard David, Sohn des Jan David van Ouwater, als ein begabter Künstler. Seinen Namen hat erst die jüngste Forschung entdeckt [2], nachdem seine Werke schon früher bekannt und geordnet waren, und ist er kein anderer, als jener ‚Gheerardt Jans fs. (filius) Davidt', der 1483 in Brügge einwanderte und im folgenden Jahre Mitglied der Innung wurde, in der er mehrfach Aemter bekleidete. 1495 schloß er den Ehebund mit Cornelia Cnoop, der Tochter eines Goldschmiedes in Brügge. Wessen Unterricht er genossen, darüber fehlt jede Nachricht; doch geht aus seinen Arbeiten hervor, daß er die van Eyck und Memlinc als seine Vorbilder ansah, deren Werke zahlreich in Brügge vorhanden waren. Sein erstes Bild, von dem wir Kunde haben, entstand auf Veranlassung des Rathes und behandelte das jüngste Gericht, welches im Rathssaal als Mahnung an gerechtes Richten seinen Platz einnahm. Zwei im Jahre 1498 vollendete Tafeln, die sich jetzt in der Akademie befinden [3], stellen abermals Beispiele der Gerechtigkeit auf, nämlich das Urtheil des Kambyses über den bestechlichen Richter Sisamnes, wobei der Vorgang der an letzterem vollzogenen grausamen Todesstrafe mit starker Realistik erzählt ist, während die Haltung der Figuren wie bei Memlinc stets gemessen bleibt. Die Kirche S. Basile enthält eine Kreuzabnahme, die an Rogiers Composition erinnert [4]. Eine thronende Madonna, von weiblichen Heiligen und Engeln umgeben, entstand 1509 für die Karmeliterinnen in Brügge und befindet sich jetzt im

---

[1] Weale, Journal des beaux arts, 1861, p. 23. Ueber die nicht besprochenen echten und die zweifelhaften Werke Memlincs vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 325 ff.

[2] Weale im Beffroi (I, 224; II, 288; III, 334) und in der Gazette des beaux arts (XX, 542; XXI, 489). E. Förster im selben Journal, 1869, p. 53. Den Chronisten war Gerard David nicht völlig unbekannt, so nennt ihn Sanderus in der Flandria illustrata II, 154.

[3] Brügge, Akademie, Nr. 24. 25. [4] Beffroi I, 231.

Museum zu Rouen. Das Bild ist nicht bezeichnet, aber ein 1537 verfaßtes Inventar des Klosters nennt als Autor einer Tafel, deren Inhalt ganz mit der in Rouen übereinstimmt, Gerard David[1].

Die Anordnung der Composition ist eine rein symmetrische: Maria's vornehme Gestalt, im blauen, fließenden Mantel, mit Perlenkrone und gelöstem Haar, thront inmitten eines Kranzes von sitzenden Heiligen mit dem ganz bekleideten, eine Traube haltenden Kinde auf dem Schoße, während zwei musizirende Engel zur Seite stehen. Neben würdevoller Haltung der Figuren findet sich hier wiederum das Sinnige und die gemüthvolle Sprache der Werke Memlincs, auf den auch das längliche Oval der Madonna, die gesenkten Augen und die hohen Stirnen hinweisen. Außerdem ist die Durchbildung der Einzelheiten eine fleißige, das Colorit, zumal in den Gewändern, leuchtend und harmonisch. Die Figuren füllen hier den ganzen Rahmen.

Unter den neueren Erwerbungen des Städel'schen Instituts in Frankfurt[2] befindet sich eine Verkündigung, in der gleichfalls die Hand Gerard Davids vermuthet wird: Maria kniet, die Hände vor der Brust faltend, bei ihrem Lager; sie hat den Blick auf den Engel gerichtet, der von links her das Gemach betritt. Oben schwebt die Taube des Heiligen Geistes.

Die Akademie zu Brügge enthält einen großen Altarschrein[3], die Taufe Christi darstellend, welchen Jean des Trompes, Schatzmeister der Stadt, bestellte. Dieses Bild ist durch eine treffliche Fernsicht bemerkenswerth, welche den Gedanken nahelegt, daß die später in Dinant sich entwickelnde Landschaftsmalerei eines Patinir und de Bles von David ihre Anregung empfangen habe. Auf den Seitenflügeln des Bildes erscheinen die Portraits der Stifter mit ihren Kindern und den Schutzheiligen, dahinter felsige Landschaftsgründe, deren Leuchtkraft und Frische die etwas steifen und theilnahmlosen Figuren überstrahlt[4].

Ein Triptychon im Municipalpalast zu Genua enthält eine Madonna, welche derjenigen des Rouener Bildes so ähnlich ist, daß wohl gleicher Ursprung angenommen werden kann. Die hll. Hieronymus und Antonius auf den Seitenflügeln finden sich dann wiederholt in einem kleinen Altarwerk der Sammlung Artaria zu Wien, dessen Haupttafel dem hl. Michael gewidmet ist[5]. Eine Anbetung der Könige in München, eine Kreuzigung in Berlin,

---

[1] Beffroi II, 289. Nach Rouen kam es 1803 aus dem Louvre. Rouen, Museum, Nr. 301. Abbild. in der Gazette des beaux arts, XX, 549; bei Woltmann, Malerei, S. 56; Förster, Denkmale, XII.

[2] Vgl. W. Schmidt in den Dioskuren 1875, Nr. 27.

[3] Brügge, Akademie, Nr. 27—31. Alle Tafeln sind beschädigt.

[4] Sehr detaillirte Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle S. 341 ff. Die Urheberschaft Davids ist allerdings nicht urkundlich beglaubigt, aber durch Vergleichung mit sicheren Werken unzweifelhaft. Ueber Jean des Trompes sind Familienurkunden publicirt im Beffroi I, 259—261. 276—286.

[5] W. Förster, Denkmale, XII.

von sehr bunter Färbung, zwei Bilder in Madrid, eine Geburt Christi und eine Madonna [1] haben mehr oder weniger Anrecht, dem Meister zugeschrieben zu werden. Verwandtschaft mit der Tafel von Rouen zeigt ferner die Hochzeit von Kana, im Louvre, welche einst in der Kapelle des heiligen Blutes (der Kirche S. Basile) zu Brügge der Andacht diente.

Das Hauptwerk Davids befindet sich im erzbischöflichen Palast zu Evora [2] in Portugal. Es besteht aus der lebensgroßen Darstellung der thronenden Jungfrau mit dem Kinde, von zwölf Engeln mit Musik gefeiert. Dazu zwölf kleinere Scenen aus ihrem Leben, von der Begegnung Joachims und Anna's an der goldenen Pforte an. Der Besuch bei Elisabeth ist in den Hintergrund der Verkündigung gelegt, den Abschluß macht der Tod Mariä. In der Galerie zu Darmstadt begegnet uns übrigens eine Wiederholung des Hauptbildes der thronenden Jungfrau [3], verkleinert und in gewissen Einzelheiten, auch im Christkinde, verändert. Was die Disposition der zwölf kleineren Scenen betrifft, so hatte der Maler darauf Rücksicht zu nehmen, daß die Tafeln bestimmt waren, aus der Ferne übersehen zu werden; denn sie befanden sich bis zum vorigen Jahrhundert im Chor der Kathedrale von Evora und bildeten kein Retablo, sondern waren an den Wänden des alten gotischen Chores vertheilt [4]. Es mußte der Künstler also die Gestalten möglichst in den Vordergrund rücken und ihre Zahl beschränken, also auf entsprechende räumliche Gliederung verzichten. Sie stehen deshalb einzeln vor dem Hintergrunde, nur Geburt, Vermählung und Anbetung der Könige machen eine Ausnahme. Größte Einfachheit herrscht in den Nebendingen, die Landschaft ist weniger bedacht als sonst, kein Luxus der Teppiche und Fußböden drängt sich hervor. Das Lokalcolorit ist rein flandrisch, die Ausführung in Portugal also ausgeschlossen; bei völliger Gleichmäßigkeit des Auftrags erscheint die Verschmelzung der Töne bewundernswerth.

In der Galerie des Grafen Montenegro zu Palma, auf der Insel Mallorca, befinden sich zehn größere und kleinere Tafeln, ‚die wohl nicht bloß aus der Werkstatt des Brügger Meisters hervorgegangen sind. Es ist nicht schwer, aus ihnen den stattlichen Flügelaltar der hll. Nicolaus und Antonius wieder aufzubauen, der wahrscheinlich in der Pfarrkirche S. Nicolaus daselbst gestanden hat. In Palma gab es übrigens im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert eine blühende Malerschule‘ [5].

---

[1] Museo del Prado. Vgl. Waagen in Zahns Jahrbuch, I, 49, und Lücke, ebendas. V, 225.

[2] Vgl. Justi in Lützows Zeitschrift, 1886, XXI, S. 134 ff., und im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml., IX, 137 ff. [3] Darmstadt Nr. 189.

[4] Beim Neubau rettete sie Erzbischof Manuel (1802—1814) in den Saal seines Palastes.

[5] Justi in Lützows Zeitschrift S. 137. ‚Ein großes Bild der hl. Anna auf Marmorthron, mit Maria und Kind, das in einem Buche blättert, nahm vielleicht die

Auch in den 15 zierlichen Oelbildern, einer Folge des Lebens und Leidens Christi, im Casino del principe des Escorial ist eine Verwandtschaft mit David bemerkt worden. Die Zeichnung hat zwar etwas Trockenes, Sprödes, dagegen ist die Composition geschickt dem Raum angepaßt, die landschaftlichen und baulichen Motive offenbaren hohe Schönheit. Es sind dies die Reste eines Diptychons, das als Reise-Altar diente und aus dem Nachlaß der Herzogin Margarethe in den Besitz Philipps II. gekommen ist[1].

Ein Merkmal der Werke Davids und seiner Schule, die Nachahmung der van Eyck und Memlincs, trifft noch bei einer längeren Reihe von Bildern zu, die in verschiedenen Sammlungen zerstreut sind und unter mehr oder weniger passenden Namen verzeichnet werden. Sicherheit ist dabei schwer zu erreichen[2].

Gerard starb am 13. August 1523 und hinterließ eine Wittwe, die sich 1529 wieder vermählte und aus Brügge verzog. Seine Grabstätte hatte der Meister in der Kirche zu Notre-Dame gefunden[3].

Dierick Bouts.

Dierick Bouts, in älteren Notizen Dirk van Haarlem genannt, machte sich in Löwen ansässig[4] und hat seine künstlerische Wirksamkeit ausschließlich in den südlichen Niederlanden bethätigt[5]. In Löwen befand sich

---

Mitte des Retablo ein. Unter diese Tafel mag eine Pietà zu setzen sein. Zwei lebensgroße Gestalten der hll. Nicolaus und Anton von Padua können das Annabild flankirt haben. Beide haben lebensvolle Köpfe' (S. 157).

[1] In Evora's Klöstern sah man ehedem Werke eines Malers, welche denen Gerard Davids in feiner Durcharbeitung und Schönheitssinn nahe kamen, in Erfindung und Vielseitigkeit der Charakteristik sie übertrafen. Ihr Urheber war vielleicht jener Niederländer, der 1517 in das Kloster Espinheiro als Frey Carlos eingetreten ist.

[2] Weale (Gazette des beaux arts XXI, 494) nennt noch eine Anzahl von Werken Davids. Vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 357, Anm. 2.

[3] Beffroi I, 225.

[4] Die früheste Urkunde, welche ihn als einen Bewohner von Löwen darstellt, ist von 1460, ein Theilungsact seiner Gattin Katharina mit ihren Geschwistern, welche aus einer in Löwen ansässigen Familie stammte. Ueber ‚Hubert de scildere', wie er in den Rechnungen genannt wird, vgl. Schayes, Documents inédits, vol. XIII, n. 11 des Bulletins de l'Académie de Belgique.

[5] Nachdem de Bast (Messager des sciences et des arts I, 17) und Schayes (Bulletin de l'Acad. de Belgique vol. XIII) einzelnes Archivalisches mitgetheilt, haben van Even und Wauters eine Reihe wichtiger Entdeckungen gemacht. Vgl. van Even, Les artistes de l'hôtel de ville de Louvain, 1852; Aufsatz in Dietsche Warande, 1858; Louvain monumental, 1860; Thierry Bouts dit Stuerbout, 1861; Thierry Bouts dit Thierry de Harlem, Louvain 1864. Wauters, Thierry Bouts ou de Harlem et ses fils, Bruxelles 1863. Einzelne Irrthümer wurden in der französischen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle berichtigt, besonders II, 167 und 235.

ein von der Stadt mehrfach beschäftigter Maler, Hubert Stuerbout, welcher mit Dierick nähere Beziehungen hatte, falls man die Thatsache, daß er für diesen 1468 Zahlung in Empfang nahm, als Beweis derselben ansehen will. Dies berechtigt aber nicht, Dierick als der Familie Stuerbout angehörig zu betrachten. Wem dieser seine künstlerische Ausbildung zu verdanken hat, ist nicht bekannt, doch zeigen seine Werke Rogiers Einfluß. Letzterer hatte in Löwen gemalt und selbst das Bürgerrecht erworben, so daß Bouts zeitweise als Gehilfe des Brüsseler Malers sich bethätigen konnte. Anklänge an Memlinc finden sich jedoch bei Bouts ebenso, wie solche an Rogier und die van Eyck.

Sein Hauptwerk ist das heilige Abendmahl in der S. Peterskirche zu Löwen, welches schon Molanus in seiner handschriftlichen Chronik dieser Stadt dem ‚Theodoricus' zuwies, dessen Autorschaft durch die neuestens gefundene, 1467 ausgestellte Quittung bestätigt wurde[1]. Die Scene ist in eine gotische Halle verlegt, und die Personen sind so um eine quadratische Tafel vereinigt, daß Christus an der hinteren Seite mit vier Aposteln, an den Flanken je drei, und an der vorderen Seite, dem Beschauer den Rücken wendend, zwei Apostel vereinigt sind. Der Erlöser, dessen zarte Gestalt an Memlinc erinnert, segnet die Hostie, während die grobsinnlicher auftretenden Jünger in andächtiger Stimmung theilnehmen. Es fehlt den Personen an Ebenmaß und Schönheit, doch walten solche Ruhe und Ernst vor, neben höchster Sorgfalt des Technischen, daß das Werk einen tieferen Eindruck nicht verfehlen kann[2]. Diese Tafel bildete das Mittelstück eines Schreines, dessen Flügel sich in München und Berlin gefunden haben. Er war für den Altar des heiligen Sacraments bestimmt[3] und mit darauf bezüglichen Compositionen versehen. So finden wir in München die Begegnung Abrahams mit Melchisedek und die Mannalese, in Berlin das Passahmahl und die Speisung des Elias in der Wüste durch einen Engel. Abraham und Melchisedek erscheinen in völlig moderner Tracht, der erstere gewappnet in glänzender Rüstung; Melchisedek, in priesterlichen Gewändern, reicht Brod und Wein dar. Im Hintergrunde der Zug der Begleiter und eine Stadt. Die Handlung geht steif und ceremoniell vor sich, Gruppenbildung fehlt, aber das Detail ist von wunderbarer Zartheit und Pracht der Farbe. Die Mannalese befriedigt als Composition

---

[1] Van Even, Th. Bouts, p. 37: ‚Ic Dieric Bouts kenne mich vernucht (?) en wel betaelt als van den werc dat ic ghemackt hebbe den heil. Sacrament.'

[2] Abbild. bei Schnaase VIII, 221. Ein besonderes Merkmal ist das Streben, durch Verschiedenheit der Hautfarbe die einzelnen Personen zu charakterisiren. So erscheint Christus zart und glatt von Angesicht.

[3] Auf dem ‚Heiligen Abendmahl' sehen wir vier Männer aus der Confraternität des heiligen Sacraments als bescheidene Zuschauer im Hintergrunde. Vier Vorsteher haben Diericks Quittung beglaubigt. Die Idee des Werkes entspricht in der Gegenüberstellung der bezüglichen Ereignisse des Alten und Neuen Testaments noch ganz den typologischen Compositionen des Mittelalters.

ebenso wenig, die Figuren stehen unsicher auf den schwächlichen Beinen, die Haltung ist gequält, die Action matt. Besser der schlafende Elias, in Berlin, dessen Stellung flüssiger und natürlicher sich darbietet, während der herabschwebende Engel und die Landschaft dem Eindruck des Stillen, Feierlichen günstig sind. Das Passahmahl geht innerhalb eines getäfelten Zimmers vor sich, die Anordnung der Personen um den quadratischen Tisch entspricht der auf dem Mittelbilde. Letzterem stehen diese Flügelbilder an innerem Gehalt entschieden nach; dazu kommt die Ueberladung der Figuren mit Kleinkram, welche dem Gegenstande widerstrebt und den Verfall des guten Geschmacks andeutet. Bald nach Vollendung dieses Werkes erhielt Bouts von der Stadt Löwen den Titel eines städtischen Malers und wurde als solcher mit zwei Aufträgen betraut: ein Triptychon des letzten Gerichts für den Rathssaal zu fertigen, welches 1472 vollendet wurde, aber jetzt verloren ist, und vier Compositionen, entsprechend den Brüsseler Schildereien, Acte der Gerechtigkeit und göttlichen Waltens. Zwei davon wurden abgeliefert und befinden sich im Museum zu Brüssel[1]; sie stellen nach einer ganz unhistorischen Quelle das Urtheil Kaiser Otto's III. über seine Gemahlin dar, auf deren Veranlassung, wie der Chronist Gottfried von Viterbo berichtet, ein Unschuldiger hingerichtet wird, indes die Wittwe desselben durch das Gottesurtheil die Anklägerin zur Verurtheilung bringt[2]. Auch hier fällt die Steifheit der Figuren, der Mangel an dramatischer Kraft ins Auge, während die schönen landschaftlichen Motive und das in vielen Gestalten sich ausprägende ernste, ungeschminkte Empfindungsleben dem Werke doch seine malerischen Reize verleihen. Der Maßstab lebensgroßer Figuren vermehrte für den Autor die Schwierigkeiten, der Tragik der Motive gerecht zu werden. Die Mitglieder des Rathscollegiums besuchten in Amtstracht die Werkstätte des Malers, aber er starb, ehe seine Aufgabe vollendet war[3], und Hugo van der Goes wurde aus seinem Kloster herbeigerufen, das Vorhandene abzuschätzen. Diericks Testament ist vom 17. April 1476[4]. Seine Ruhestätte fand er bei den Minoriten in Löwen.

Mit einiger Sicherheit können dem Meister noch zugesprochen werden: der Erasmusaltar in S. Peter zu Löwen; das Martyrium des hl. Hippo-

---

[1] Brüssel, Museum, Nr. 30, 31.

[2] Die vier Tafeln, auf welche die Bestellung lautete, hatten wahrscheinlich nach dem Vorbilde der Malereien Rogiers in Brüssel zwei parallele Motive darstellen sollen. Der gelehrte Augustiner Jan van Haecht hatte den Stoff in Vorschlag gebracht. S. die Urkunde bei van Even, Thierry Bouts, 1861, p. 21. 22.

[3] Schayes, Documents inédits, p. 8.

[4] Journal des beaux arts, 1867, p. III. Wir erfahren aus dem Testament Näheres über seine Familie. Dierick hatte sich zweimal verheiratet und besaß vier Kinder. Die zwei Töchter traten in ein Kloster. Aus erster Ehe stammten die Söhne Albert und Dierick.

lytus, in der Kathedrale zu Brügge[1], welches früher Memlinc benannt wurde; und die Sibylle, dem Kaiser Augustus das Bild der Jungfrau mit dem Kinde zeigend, im Museum zu Frankfurt. Die Composition entbehrt auch hier der Geschlossenheit, aber die landschaftliche Zuthat entwickelt malerische Vorzüge. Das Münchener Triptychon, die Anbetung der Könige, mit Johannes dem Täufer und Christophorus, zeigt alle Merkmale vom Stile des Bouts. Wirkungsvoll ist hier besonders die schöne Landschaft mit dem hl. Christophorus, welcher den zwischen hohen Felsenufern dahinbrausenden Fluß kräftig durchschreitet, während das mit der Dämmerung kämpfende Licht auf den Wellen spiegelt[2]. Der Verrath des Judas, ebenfalls in München, ist nach Typen und Behandlung ganz mit dem Löwener Abendmahl übereinstimmend und dürfte sicherlich Bouts angehören, wozu dann vielleicht die in der Morizkapelle zu Nürnberg befindliche Auferstehung Christi als Gegenstück zu nehmen wäre[3].

Die niederländische Kunstproduction war eine überreiche: nach Italien, Spanien und Deutschland wanderten durch Vermittlung der in den großen flandrischen Städten ansäßigen fremden Kaufleute Altarbilder und wurden auch in der Heimat idealer Kunstrichtung ihres sinnigen Wesens, ihrer feinen Naturtreue halber geschätzt. In den Niederlanden selbst hat der Bildersturm den größten Theil jener Fülle hinweggefegt und die durch Corporationen und reiche Bürger mit Stiftungen angefüllten Kirchen verödet. Den Einfluß der nordischen Malerei erfuhren mehr oder weniger die genannten Länder, insbesondere Deutschland, wo Künstler die Wanderung nach den flandrischen Städten nicht selten anzutreten pflegten. Hier war es zumal der Kupferstich, der eine Annäherung an die dortige Weise vermittelte, indem er einzelnes reproducirte und besonders im unteren Rheingebiet von dem Formwesen der Niederländer bestimmt wurde. In Köln tritt mit dem Meister des Dombildes eine durch Kenntniß der Werke Rogiers und Bouts vermittelte neue Richtung auf, die kräftiges Individualisiren bis zu schrofferer Realistik an die Stelle des alten romantischen Elementes jener Schule zu setzen bemüht ist. Eine große Menge von Bildern niederrheinischen Ursprungs in den Museen von Köln und München gestattet, diesen Proceß zu erkennen: Der Meister vom Tode Mariä, der Lyversberg'schen Passion, der Klage Christi, Joest von Calcar haben an den Vorbildern der Niederländer ihre eigene Weise zu modeln ver-

[1] Auch diese grausamen Todesstrafen gehen bei höchster Ruhe und Milde der Leidenden vor sich. Die Richter sehen durchaus würdevoll aus, als ob sie die gerechteste Sache von der Welt zu vertreten hätten.

[2] Förster, Denkmale, V.

[3] Crowe und Cavalcaselle S. 381.

sucht. Ist es doch bekannt, mit welcher Pietät Rogiers Kreuzabnahme in der Kölner Schule als Vorbild angesehen und beständig nachgeahmt wurde. Martin Schongauer, Friedrich Herlin, Hans Pleydenwurff haben am Oberrhein, in Schwaben und Franken der flandrischen Malweise den Weg bereitet.

Spanien empfängt durch den Aufenthalt Jans van Eyck eine ganz entschiedene Anregung, die von nachhaltigem Einfluß begleitet ist. Während sich die Spuren eines Starnina und Dello fast ganz verloren haben, wurden die Namen Jan van Eyck, Petrus Cristus, Juan Flamenco, Juan de Borgogne volksthümlich in Spanien [1]. Portugal besaß eine ganze Colonie flandrischer Maler. Auch in der französischen Kunst, bei Jean Foucquet und Clouet, finden sich Spuren dieses Einflusses.

Zwei Länder sind es im fünfzehnten Jahrhundert, in welchen das Kunstideal nach verschiedenen Seiten hin eine charakteristische Ausprägung erhält, Italien und die südlichen Niederlande. Hier ist es nicht die technische Neuerung allein, welche so weitreichende Erfolge zu erklären vermag, denn dieselbe war nur der Ausdruck des ganzen künstlerischen Empfindens jener Zeit. Eine naive Begeisterung für Natur, Wirklichkeit und die ihr innewohnenden malerischen Reize erfüllte den Darsteller, und in dem redlichen Bestreben, diesen nach allen Seiten hin gerecht zu werden, sie dem Beschauer mit dem größten Fleiße nahezubringen, begann und vollendete er sein Werk, das nicht mehr dem kirchlichen Zweck ausschließlich dienen sollte. Die Kunst war aus der Region der Symbolik herabgestiegen in das bürgerliche Dasein, sie umfaßte es in allen seinen Richtungen und suchte ihm eine gewisse Weihe zu verschaffen, indem sie es in nähere Beziehung setzte zu den ihres goldenen Scheines entkleideten Idealgestalten der Religion, in den aufgereihten Portraitfiguren der Stifter und ihrer Familien das Bedürfniß häuslicher Andachtspflege, mit bürgerlichem Selbstgefühl vereint, zur Anschauung bringend. Die Persönlichkeit plastisch inmitten aller Reize der Landschaft in glänzender Farbenpracht wiederzugeben, erforderte eine nicht geringe Beherrschung technischer Mittel; aber mit ihrer Hilfe gelingt es den flandrischen Meistern, der Welt Bewunderung abzuringen, indem sie Werke von originalstem Typus, den Ausdruck eines ganzen Menschenlebens, ein volles, geistiges Eigenthum bis zum Nebensächlichen herab dem Beschauer darbieten.

Miniaturmalerei und textile Kunst in Flandern.

Es liegt in der großartigen Entwicklung der Tafelmalerei, des Altarschreines mit seinen zahlreichen Bildwerken, daß die Miniaturkunst nicht mehr jene Bedeutung forderte und erhielt, die sie im Mittelalter als Hof- und Klosterkunst eingenommen hatte. Fortan bietet sie nur noch die Ergänzung

[1] Beispiele vom Einfluß der niederländischen auf die spanische Malerei bei Crowe und Cavalcaselle S. 403. Näheres in der Geschichte span. Maler S. 557 ff. d. Werkes.

jener dar, ihre Reflexe und den Abglanz, ohne ein selbständiges Leben in Anspruch nehmen zu können. Die Bücherliebhaberei, wie sie am burgundischen Hofe auftritt, unter Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen, gepflegt von den großen Herren jenes prachtliebenden Hofes, dem Bastard Anton, dem Grafen von Chimay und anderen, erforderte eine massenhafte Production, da auch in Frankreich und Italien die zierlichen flandrischen Miniaturen gesucht waren. In diesen Werken der Illuminirkunst, die jetzt mehr und mehr den Charakter des Fabrikmäßigen erhalten, die Hand großer Meister, der van Eyck, Rogier und Memlinc suchen wollen, entspricht nicht den Thatsachen; denn einmal waren die ‚enlumineurs' ein gesondertes Gewerbe, das mit dem der Schreiber zusammenhängt, dann ist uns gerade von den Meisterwerken jener Technik ein hervorragender Autorname nicht erhalten. Was den Charakter dieser jüngeren Miniaturmalerei betrifft, so wird einmal der Kreis der Gegenstände durch die Mythologie erweitert, alles aber, mit Ausnahme der heiligsten Personen, der Umgebung entnommen. Im Ausdruck der Köpfe zeigt sich die Verschiedenheit der Affecte und Charaktere mit scharfer Beobachtung der Natur ausgeprägt, dagegen bleiben die Verhältnisse des Körpers noch oft mangelhaft, die Bewegungen hölzern, unverstanden. Uebrigens trägt das unschöne Costüm der Zeit nicht wenig dazu bei, die Gestalten mager und steif auftreten zu lassen. Neben energischem, prächtigem Colorit bleibt auch die Malerei in Steinfarbe geltend, wird sogar zu hoher Vollendung ausgebildet. Der Sinn für die Räumlichkeit, mit wachsendem Gefühl für Luft- und Linearperspective, vertieft den Grund, sondert die einzelnen Pläne und läßt diese plastisch hervortreten. Die Ränder um den Text werden, zumal seit Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, auf das reichste mit hingestreuten Blumen, Insecten, Früchten und Vögeln, oder mit antiken Motiven nachgeahmtem Arabeskenwerk überzogen, während man die Initialen in Gold mit Braun modellirt und mit figürlichen Darstellungen ausfüllt. Die Chroniken und Romanbücher enthalten besonders lebhafte, ausführliche Schildereien höfischen wie bürgerlichen Lebens und Treibens, mit allen Thorheiten der Mode ausstaffirt. Wie wir bei Bouts Abraham als zierlichen Ritter auftreten sehen, so erscheinen in den Miniaturen antike Helden, oder die Paladine Karls des Großen in burgundischer Hoftracht, von spätgotischem Bau- und Täfelwerk umgeben, bewegen sich Merkur, Paris und die Göttinnen in geziertem Tanzschritt, sieht man in einer Geschichte von Troja einen Bischof im Ornat, der die Ehe von Saturn und Cybele einsegnet, ebenso die Vermählung von Jupiter und Juno in einer christlichen Kirche, mit einer Ansicht des Kalvarienberges.

Als das wichtigste und edelste Denkmal aus dem früheren Abschnitt jener Epoche nennt Waagen[1] das Brevier des Herzogs von Bedford,

---

[1] Kunstwerke und Künstler in Paris, III, 352 ff. Bibl. nat. lat. 17294. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Altniederländische Malerei, S. 134 ff. Das Brevier enthält

Regenten von Frankreich, welcher sich 1423 mit Anna, Schwester Philipps des Guten, vermählte. Das Buch wurde 1424 begonnen und enthält eine große Zahl von Illustrationen. In den schachbrettartigen Gründen ist noch die ältere Weise erkennbar, doch zeigen sich auch landschaftliche, von heiterem Farbenton. Heilige Personen sind in typischer Weise aufgefaßt, andere lebhaft, dramatisch. Die größeren Compositionen behandeln nur biblische Geschichte und Legende, die kleineren noch liturgische Scenen, Embleme u. s. w. Vor der Madonna sehen wir den knieenden Herzog. Als seltenere Vorstellungen sind zu nennen: Constantin und Maxentius; die Legende der hll. Dunstan und Alban; der Tod des hl. Eduard. In den Zwischenräumen der Bilder sehen wir noch die Knöpfe und Blätter des älteren Stils, theilweise mit naturwahren Blumen und Früchten versehen, auch die Initialen sind mehrfach im Geschmack des vierzehnten Jahrhunderts gehalten. Waagen möchte in diesen Bildern die Hand der van Eyck erkennen, aber eine selbständige Auffassung ist darin nicht vorhanden.

Der Geist des Ritterthums und der Minne tritt uns in den Illustrationen des Romans von der Tafelrunde entgegen, welche eine Pariser Handschrift aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts schmücken [1]. Ein anderes Werk derselben Bibliothek zeigt richterliche Zweikämpfe nach den Gesetzen, welche Philipp von Frankreich darüber erlassen hatte, in größter Feinheit der Durchbildung [2]. Nicht minder ist eine französische Uebersetzung der Legende der hl. Katharina, 34 größere Illustrationen, grau in grau enthaltend, durch gute Charakteristik und sorgsame Ausführung bemerkenswerth [3]. An der Spitze der Vorrede sehen wir das Wappen Philipps des Guten und ihn selbst als Ritter des goldenen Vließes, wie er das Buch von dem Uebersetzer in Empfang nimmt [4]. Einzelne Scenen der Legende sind sehr edel vorgeführt, so die Disputation der Heiligen, durch lebendigen Ausdruck und die Theilnahme der Zuhörer ansprechend; die Vermählung mit Christus, der hier im Mannesalter und von Heiligen umgeben ist; dann die Bekehrung des Kaisers und das Martyrium. Der Inschrift nach wurde das Manuscript 1457 vollendet. Der Bibliothek des Arsenals in Paris gehört ein zweibändiges Werk an, Uebersetzungen des Sueton und anderer Historiker, dem Wappen nach einst Eigenthum Philipps von Burgund, und durch die Naivität bemerkenswerth, mit der alle Vorgänge ins Moderne übertragen sind. Das Forum ist rein gotisch, in den Schlachten werden Kanonen benutzt, die goldenen Rüstungen und purpurnen Zelte spiegeln burgundisches

---

45 große und 4300 kleine Illustrationen. Noch 1433 war es in Arbeit, denn wir sehen auf einem Blatt die vereinigten Wappen von Bedford und Luxemburg.

[1] Mss. franç. nr. 6976. [2] Mss. franç. nr. 8024.

[3] Bibl. nat. lat. nr. 6449.

[4] Im Verzeichniß der Bücher Philipps (bei Barrois p. 179) unter Nr. 1212 angeführt.

Feldlager wieder. Römische Götter erscheinen als goldene Statuen auf Säulen, und Cäsar reitet beim Triumphzug auf einem Kameel. Die Ränder zeigen schon den oben angedeuteten ausartenden Geschmack. Für anschauliche Vorstellung der Turniere ist ein Manuscript wichtig, auf dessen Titelblatt wir Ludwig XI. erblicken, wie ihm der Herr van Gruuthuuse das Buch überreicht. Dann folgen 73 Blätter mit in Gouache ausgeführten Illustrationen. Der dargestellte Kampf ist von überzeugender Wahrheit[1].

Ein Auszug aus der Chronik von Jerusalem, der Hofbibliothek zu Wien angehörig, verdient nicht minder Beachtung, da dieses Manuscript auf nur 17 Blatt außerordentlich anschauliche, bis ins Detail vollendete Scenen aus dem Leben der Kreuzfahrer darbietet[2]. Der Devise nach ist es ebenfalls in Philipps Besitz gewesen. Die Figuren erscheinen etwas mager und geziert, das Costüm übertrieben und phantastisch, ebenso die reiche, spätgotische Architektur, aber der Ausdruck ist höchst lebendig. Derselben Bibliothek gehört ein anderes, 1447 für Philipp von Burgund beendigtes Manuscript an, die Geschichte des Gerard von Roussillon, mit einem sehr gut charakterisirten Dedicationsbilde[3]. In den ‚Conquestes de Charlemagne' der Bibliothek de Bourgogne zu Brüssel[4] sehen wir mancherlei Bilder damaligen Handels- und Straßenlebens.

Die Zeit Karls des Kühnen repräsentiren einige Handschriften der Bibliothek zu Brüssel, so ‚La fleur des histoires'[5]: Le livre de l'ame contemplative, par maistre Jehan'[6]; dann ein Brevier des Grafen von Charolais, späteren Karls des Kühnen, in der Bibliothek zu Kopenhagen, von Jacques Undelot 1465 vollendet[7]. Die Richtung Memlincs und Rogiers zeigt sich in den Illustrationen eines Gebetbuches aus dem Besitz einer fürstlichen Dame, in der Hofbibliothek zu Wien[8]. Höchst wirkungsvoll ist hier besonders die Gruppe der Kreuzigung. Von den Brevieren jener Zeit ist an erster Stelle das des Cardinals Grimani in Venedig zu nennen wegen seiner genrehaften Kalenderbilder, reichen biblischen Scenen und üppigen Randverzierungen plastisch modellirter, wie hingestreuter Blumen, Früchte, Schmetterlinge und Vögel. Dieses Prachtwerk von 831 Blättern in groß Quart, mit 110 Miniaturen ausgestattet, wird schon 1521 rühmend vom Anonymus des Morelli genannt[9]: ‚Das berühmte officium, welches Messer Antonio Siciliano dem Cardinal für 500 Ducaten verkaufte, war

[1] Mss. franç. nr. 8351. Vgl. eine Abbildung bei Dibdin, A bibliographical Tour, II, 225.

[2] Wien Nr. 2533. Vgl. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, II, 40. Waagen stellt diese Malereien an Werth denen im Brevier Bedford gleich.

[3] Wien Nr. 2549. [4] Brüssel Nr. 9066—9068. 1458 von David Aubert vollendet.

[5] Brüssel Nr. 9233 [6] Brüssel Nr. 9305—9306. Uebersetzung von Gersons Buch.

[7] De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, I. p. LXXXI.

[8] Wien Nr. 1857. [9] Anonymus des Morelli S. 104.

von vielen Meistern mit Miniaturen geschmückt im Laufe mancher Jahre. Es sind darin solche von der Hand des Zuan Memelin, des Girardo von Gent, des Livieno von Antwerpen. Vor allem werden darin die zwölf Monatsbilder gelobt und unter diesen besonders das für den Februar. Die Landschaft ist dort ganz schneeig und eisig.' Von der Hand Memlincs wird man nun schwerlich hier etwas finden; Gerard von Gent ist der berühmte Miniaturist Gerard Horenbout, der seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts bis 1533 thätig ist, und unter Lievin von Antwerpen versteht Pinchart den Lievin van Lathem, einen Maler aus der Zeit Karls des Kühnen[1]. Daß der Text des Breviers noch in die Lebenszeit Papst Sixtus' IV. fällt, ist daraus ersichtlich, daß dieser als noch regierend aufgeführt wird. Gesetzt, das Werk sei im Atelier Horenbouts entstanden, so war vielleicht Erzherzogin Margaretha die Auftraggeberin, da der berühmte Illuminist mehrere Livres d'heures für sie anfertigte.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Monatsbilder, die hier reicher entwickelt auftreten, als in anderen Büchern solchen Stils und Charakters, da sie nicht nur bei den Randleisten verwendet sind, sondern auch als wirkliche Genrescenen ein ganzes Blatt füllen. Die bildlichen Darstellungen sind von recht verschiedenem Charakter, im allgemeinen waltet hier der genrehafte Typus zu sehr vor, als daß sie einen höheren Werth beanspruchen könnten. Das Anmuthigste bleiben immer noch die Landschaften und Kalenderbilder. Da nur spätere Zuthaten in den Architekturformen den Renaissancestil vertreten, ist die Annahme wohl gerechtfertigt, daß nicht bloß der Text[2], sondern auch die Malerei größtentheils noch im fünfzehnten Jahrhundert vollendet worden ist. Von derartigen Arbeiten verdienen außerdem Erwähnung der ‚Hortulus animae' in der Wiener Hofbibliothek[3], dann zwei Breviere in der Bibliothek des Nationalmuseums zu München[4], und ein anderes in der Nationalbibliothek zu Neapel.

Die Webekunst erreichte in den südlichen Niederlanden zur Zeit der erblühenden Schule der van Eyck ihre höchste Vollendung[5]. Hier entstanden jene Tapeten, welche einst die Mauern fürstlicher Paläste deckten und noch jetzt durch Naivität und Lebensfülle ihrer Compositionen den Beschauer fesseln. Die Heilige Schrift, die Legende, der Roman und die Poesie lieferten Motive zu jenen Darstellungen, zumeist war es auch eine fortlaufende, chronikalische

[1] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Altniederländische Malerei, S. 162. Pinchart zu Crowe und Cavalcaselle S. CCCII. Harzen im Archiv für zeichn. K., 1858, IV, 3. Gerard Horenbouts Sohn, Lucas, starb als Hofmaler Heinrichs VIII. in London. Auch die Tochter, Susanna, deren Dürer bei seiner Reise gedenkt, übte Malerei aus.

[2] Vgl. Weale im Beffroi II, 214. [3] Wien Nr. 2706.

[4] München, Cod. lat. 23 340, Cod. pict. 142.

[5] Jubinal, Les anciennes Tapisseries historiées, Paris 1838, 2 vols. A. Wauters, Les Tapisseries Bruxelloises, Bruxelles 1878.

Miniatur aus dem Breviarium Grimani: Herabkunft des Heiligen Geistes.
(Zu S. 545.)

Erzählung, so daß größere Folgen von Teppichen gebildet wurden. Jedenfalls haben Künstler von Bedeutung die Cartons dazu entworfen.

Als das werthvollste Product flandrischer Stickerei ist der sogenannte burgundische Meßornat zu betrachten, den Philipp der Gute bei der Stiftung des Ordens vom goldenen Vließ geschenkt haben soll, und der sich jetzt in der Kaiserlichen Schatzkammer zu Wien befindet [1]. Er bildet eine vollständige ‚capella', d. h. eine Casula, zwei Dalmatiken, drei Vespermäntel und zwei Altarbekleidungen. Die Technik ist überall dieselbe, indem man auf grober Leinwand die Fleischpartien in Plattstich mit Seide ausführte, das übrige mit parallelen Goldfäden bedeckte und diese mehr oder weniger dicht mit Flockseide paarweise überzog, so daß bei den lichten Stellen das Gold durchschimmert. Alle Theile des Ornates sind mit Figuren bedeckt: auf der Casula finden wir Taufe Christi und Verklärung, dann Reihen anbetender Engel, concentrisch geordnet; auf den Chormänteln die in der byzantinischen Kunst beliebte Darstellung der zweiten Wiederkunft (δευτέρα παρουσία), alle Figuren in Umrahmungen stehend. Auf den Levitenkleidern setzen sich diese Schaaren von Heiligen in kleineren Gruppen oder Einzelgestalten fort. Die Altarbekleidungen enthalten Trinität und Vermählung der hl. Katharina. Waagen führt die Cartons der Vespermäntel auf Rogier van der Weyden, die der übrigen auf Jan van Eyck zurück [2], doch ist nur zu ersehen, daß der Stil dem der van Eyck nahekommt.

Einen in der Sacristei von S. Pietro in Vincoli zu Rom befindlichen gewebten Teppich hat Förster publicirt [3]. Er stellt auf blumigem Rasen Maria mit dem Kinde dar, von musizirenden Engeln, Joseph und den Hirten umgeben. Die treffliche Composition weist ebenfalls auf einen der bedeutenderen flandrischen Künstler. Von den im Museum Cluny zu Paris aufbewahrten Teppichen gehört nur jener mit der Darstellung des verlorenen Sohnes und der Allegorie des Lebensschiffes in die Periode der van Eyck [4]. In Madrid befindet sich eine Reihe von gewebten Darstellungen aus dem Leben Mariä, mit alttestamentlichen Scenen in Parallele gesetzt und sehr ausführlich erzählt, die in den ältesten Partien vielleicht noch der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, zumeist aber dem Ende desselben angehören [5].

---

[1] Es fehlen Devisen und Abzeichen des gedachten Ordens. Vgl. von Sacken in den Mittheilungen der Central-Comm. 1858, III, 113, mit Abbild. Photographien mit Text, Wien, Oesterreich. Museum, 1864. Förster, Denkmale, B. IV. Eine Abbildung bei Woltmann, Malerei, II, 60.

[2] Kunstdenkmäler in Wien, II, 408. [3] Denkmale, B. V.

[4] Crowe und Cavalcaselle, Altniederländ. Malerei, S. 133, Anm. 1.

[5] Vgl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. Den ältesten Charakter zeigt Nr. 529.

Fünftes Buch.

Die Malerei des Quattrocento in Frankreich, Spanien und Portugal.

A. Französische Kunst.

Nachdem bis zum Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts französische und niederländische Meister sich in fast gleicher Richtung an der Ausbildung der Miniaturmalerei bethätigt hatten — wie ja auch der burgundische Hof einen gemischten Charakter an sich trug und französische Sitten repräsentirte, während flandrische Maler im Dienste des Nachbarlandes beschäftigt waren, — tritt mit dem Erblühen des originalen, niederländischen Kunsttypus durch die Brüder van Eyck eine Trennung beider Schulen oder Richtungen ein. Der nationale Charakter macht sich nun auch auf diesem Gebiete bemerklich, und während in Flandern die volle Hingabe an das Leben in seinen zahlreichen Erscheinungsformen sich freudig ausprägt, bleibt die französische Weise der idealen, abstrahirenden Richtung getreu, sucht eine reinere und edlere Natur über dem Wechsel des Sichtbaren festzuhalten, Vorzüge, die den Mangel an Farbensinn und Naturgefühl reichlich ersetzen. ‚Diese Kunst‘, bemerkt Waagen [1], ‚steht zwar an Originalität der italienischen und niederländischen nach, vereinigt dagegen in einem sehr achtbaren Grade die Vorzüge beider. Kann sie sich mit der letzteren an Lebendigkeit der Naturanschauung, an Entschiedenheit des Naturalismus nicht messen, so hat sie mehr Stil in der Anordnung und einen edleren Geschmack der Gewänder und Decorationen vor ihr voraus. Kommt sie dagegen in den letzten Stücken der italienischen nicht gleich, übertrifft sie dieselbe doch wieder in der Kenntniß des Helldunkels, in der kunstreichen, perspectivischen Ausbildung der Räumlichkeit, sowohl was Architektur, als was Landschaft betrifft.‘ Diese idealisirende Richtung brachte eine ge=

[1] Kunstwerke und Künstler, III, 369 f. Vgl. de Laborde, La Renaissance des arts à la Cour de France, Paris 1850, t. I, 7. E. Müntz, La Renaissance en Italie et en France, p. 487 ss. Pattison, The renaissance of art in France, London 1879.

wisse Einförmigkeit der Typen, übertriebene Schlankheit, ja Zierlichkeit der Körperformen und Gesten mit sich, während die Zeichnung meist sorgfältig, die Composition wohlgeordnet sich darstellt. Göttliche und heilige Personen treten im Gewande der Zeit auf, manche biblischen Scenen werden eigenartig vorgeführt. Die Farbe ist ohne Glanz, oft bunt und heiter, ohne rechte Tiefe, bei den Landschaften in kühlem Ton gehalten. Gold und Silber wird vielfach aufgesetzt, nicht nur bei Tracht und Geräthen, sondern auch als Licht in der freien Natur und an den verschiedensten Gegenständen. Die Randverzierung der Miniaturen gleicht jetzt der in den Niederlanden üblichen, d. h. an Stelle des leichten Rankenwerkes, mit phantastischen und humoristischen Scenen durchsetzt, treten breite Streifen auf goldenem oder farbigem Grunde, Blumen, Früchte oder Insecten, plastisch, mit Schattenwirkung darstellend. Der Werth dieser Schule beruht aber keineswegs auf dem Accidentellen, sondern basirt auf den historischen Compositionen, die in ihrer klaren, gefälligen Anordnung tieferen Inhalt darbieten, als es die genrehafte Weise der Niederländer im Stande ist. Es lassen sich nun zwei Richtungen der Miniaturmalerei auseinanderhalten: jene, an deren Spitze Jean Foucquet von Tours, der größte Maler Frankreichs im fünfzehnten Jahrhundert, steht, und die mehr im flandrischen Geiste des Realismus wirksame der Provence, deren Centrum der Hof König René's von Anjou bildet.

Jean Foucquet.

Dieser große Meister, das Haupt der Schule von Tours, ist um 1415 geboren[1] und besuchte gegen 1440 Italien, wo er das Portrait Papst Eugens IV. auf Leinwand und in Oelfarben malte, ein Werk, das Antonio Filarete[2] rühmend erwähnt, und dessen auch Francesco Florio, der einige Zeit in Tours lebte, in seiner Schilderung der Touraine und deren Bewohner gedenkt[3]. Nach Frankreich zurückgekehrt, arbeitete Foucquet nacheinander für Karl VII., Ludwig XI. und Etienne Chevalier. Seine ruhmvolle Laufbahn dauert bis 1480, denn ein Document von 1481 bezieht sich auf seine Wittwe und seine Erben[4].

---

[1] Eug. Müntz, La Renaissance en Italie et en France, Paris 1885. p. 492. Montaiglon in den Archives de l'art français. 2e série. T. I. p. 454—468. De Laborde, La Renaissance des arts à la Cour de France. I. 155 ss. Revue de Paris 1857, Août et Nov. Fine Arts Quarterly Review. 1866, June, p. 27. De Laborde meint, Foucquet habe Italien nicht besucht. Vgl. noch Passavant in Naumanns Archiv der zeichn. K., IV. 168 f. Viollet in der Gazette des beaux arts, XXIII, 97 ss. L. Curmer, Notice sur Jehan Foucquet, im Appendice des Évangiles, Paris 1864. Farbige Abbildungen im Oeuvre de Jean Foucquet. Paris, Curmer 1865. [2] Filarete nennt ihn Giachetto Francioso. Vgl. Gaye I. 205.

[3] Vasari II, 461.

[4] Grandmaison in den Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine, Tours 1868, p. 14.

Die Eigenart des Künstlers ist aus drei Miniaturwerken zu erkennen, von denen die Illustrationen einer französischen Uebersetzung des Josephus durch eine Notiz beglaubigt sind, welche François Robertet, der Secretär Peters II. von Bourbon, Gemahls von Anne de France, der Tochter Ludwigs XI., am Ende der Handschrift beifügte: ‚Dieses Buch enthält zwölf Bilder. Die drei ersten stammen vom Illuminator des Herzogs Jehan de Berry, die neun [1] übrigen von der Hand des guten Malers und Illuminators des Königs Ludwig XI., Jehan Foucquet aus Tours.‘ In der That zeigen die drei ersten Bilder den Charakter der älteren Schule, wie sie in den übrigen Miniaturen der Gebetbücher des Herzogs vertreten ist, mit dem vierten aber tritt eine ganz verschiedene Künstlerhand auf, die mit sicherem Gefühl für Stilisirung und geschmackvolles Anordnen der Gegenstände Freiheit der Action nebst genügendem Accent des Individuellen zu verbinden weiß. Eine edle, würdevolle Haltung zeichnet die Figuren in ruhigeren Scenen aus, indes bewegtere die Natur und künstlerischen Geschmack nicht vermissen lassen. Daraus wird ersichtlich, daß der Illuminator, wie die Notiz von Robertet besagt, auch ‚peintre‘ war und in größerem Maßstabe zu arbeiten pflegte. Betrachten wir das Einzelne, so ergeben sich eine höchst sichere Zeichnung des Figürlichen, kräftiger Schwung in den Gesten, schöne, würdevolle Gesichtstypen mit sprechenden Zügen, ein zuweilen großartiger, breiter Fall der Gewänder, sorgfältige Stimmung des Colorits und eine oft sehr reizvolle Ansicht landschaftlicher Scenerie. Von großer Pracht sind die goldenen Rüstungen der Heerführer; auch sonst finden wir das Gold, und zwar in der Natur als Licht verwendet, ohne daß das Ganze einen unharmonischen Eindruck macht. Die Architektur zeigt gotische Formen, daneben mit Vorliebe jene der italienischen Renaissance; übrigens erscheint Davids Tempel als gotischer Prachtbau (unten braun mit Gold, oben grau in grau). Vorwaltend im italienischen Geist ist das elfte Bild gehalten: Cyrus läßt die Juden nach Palästina zurückkehren, eine großartige Composition voll Ernst und durch classische Einfachheit an die Meister des Trecento erinnernd [2].

An Kenntniß der Perspective und des Helldunkels bleibt Foucquet nicht hinter flandrischen Meistern zurück. Die Schule der van Eyck zeigt sich in der Vorliebe für einen hohen Standpunkt, um landschaftliche Fernsichten in größerer Ausdehnung vorführen zu können. Als Colorist wendet derselbe nicht die leuchtenden, satten Töne der Niederländer an, sondern gebrochene Farben in feiner Abstimmung, dem geistigen Inhalt der Composition sich anschmiegend.

Vollendeter als diese Miniaturen sind jene in den Fragmenten eines Livre d'heures [3], welche Foucquet etwas früher, um 1455, wie Vallet de

---

[1] Es sind in Wirklichkeit nicht neun, sondern elf im Stil des Foucquet.

[2] Treffliche Heliogravüre bei Müntz, La Renaiss., p. 494.

[3] Die Bilder sind zerstreut in Privatbesitz, 40 derselben bei Louis Brentano in Frankfurt a. M. Diese wurden von Schäfer photographirt, während Curmer in Paris

Foucquet, Vermählung Mariä. Miniatur aus dem Livre d'heures des Maistre Etienne Chevalier. Brentano'sche Sammlung in Frankfurt a. M. (Zu S. 551.)

Viriville glaubt, für Maistre Etienne Chevalier ausführte, einen angesehenen Mann, der unter Karl VII. und auch unter Ludwig XI. das Amt eines Schatzmeisters bekleidete. Diese mit besonderer Feinheit durchgebildeten Miniaturen gehören zu den schönsten derartigen Werken überhaupt und athmen einen Geist religiöser Innigkeit und Milde, wie er nur den größten italienischen Meistern eigen ist. Die seelenvolle Auffassung der Legenden und Martyrien besonders zeigt Foucquet auf der Höhe des Geschmacks, ja wir werden zuweilen an Fra Angelico, Filippo Lippi und andere Quattrocentisten erinnert. Gleich die ersten Bilder, eine einzige Composition ausmachend, die Widmung des Etienne Chevalier an die Madonna, ergeben eine völlige Herrschaft über alle Kunstmittel jener Zeit. Das Portrait des neben seinem Schutzpatron, dem hl. Stephanus, knieenden Stifters ist von einer der großen Niederländer würdigen Charakteristik: die sorgenvollen, gespannten Züge, feste, entschlossene Haltung geben einen bedeutsamen Gegensatz zu den dahinter knieenden musizirenden Engeln und der lieblichen, frischen Gestalt der Madonna. Dann folgen Scenen aus den Evangelien in oft hochpoetischer Auffassung. Auch hier beweisen architektonische Details und Motive der Landschaft, daß Foucquet Italien kannte; die nackten Genien, wie sie schon auf dem ersten Bilde als Wappenhalter über dem Gebälk auftreten, zeigen südlichen Charakter, wie denn auch der ganze, prächtige Raum, mit Marmorbelag der Wände und korinthischen Pilastern, italienischen Stil verräth. Die Vermählung Mariä [1] läßt eine bis zu den Nebenpersonen belebte Handlung, edle Typen und in dem dreifach geöffneten Portal des Mittelgrundes Formen südlicher Hochrenaissance erkennen. Die gewundenen Säulen am Tempeleingang gleichen denen auf Raffaels Carton ‚Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes‘, und sind den in der alten Basilica Vaticana einst vorhandenen — angeblich dem Tempel zu Jerusalem entführten — nachgebildet, ein weiterer Anhaltspunkt für Foucquets Aufenthalt in Rom.

Ein drittes Miniaturwerk, in dem Waagen zuerst die Hand des Meisters erkannte [2], eine französische Uebersetzung der lateinischen Abhandlung Boccaccio's: ‚Von den Schicksalen berühmter Männer und Frauen‘, findet sich in der Hofbibliothek zu München. Die Notiz des Schreibers, Pierre Faure (Pfarrer zu Hauberville bei S. Denis), besagt, daß das Manuscript 1458 vollendet war; doch ist der Name des Stifters, der vielleicht Etienne Chevalier gewesen ist [3], entfernt worden. Nicht weniger als 91 Miniaturen, größere Einzelblätter und Textillustrationen, zieren die Handschrift; aber nur die ersteren scheinen eigenhändige Werke des Künstlers, während letztere nur von

sämmtliche Miniaturen in Farbendruck reproducirte. Vgl. auch Curmer, Notice sur Jehan Foucquet, Appendice des Évangiles, Paris 1864.

[1] Treffliche Heliogravüre bei Müntz, La Renaissance etc., p. 492.

[2] D. Kunstbl., 1851, S. 93. Münch. Staatsbibl., Cod. Gall. 6.

[3] De Laborde l. c. II, 724.

Gehilfen nach seinen Plänen ausgeführt worden sind. Das erste jener größeren Bilder, eine Gerichtsscene unter Vorsitz des Königs, vielleicht die Verurtheilung des Herzogs von Alençon unter Karl VII.[1] darstellend, ergibt abermals die volle Meisterschaft Foucquets, eine große Anzahl von Personen — es sind mehr als 200 — übersichtlich und charakteristisch zu gruppiren.

Die Pariser Nationalbibliothek besitzt zwei Handschriften, französische Uebersetzungen des Livius[2], welche in den Miniaturen die Schule Foucquets erkennen lassen, aber doch nur wenige Arbeiten des Meisters selbst enthalten.

Daß derselbe nicht bloß ‚enlumineur', sondern auch ‚peintre' war, wie ihn Robertet in der Notiz zur Handschrift des Josephus bezeichnet, geht nicht nur aus dem Stil und der oft großartigen Auffassung der Motive hervor, sondern wird auch durch urkundliche Nachrichten bestätigt. So erhielt er 1470 Zahlung für Bilder, die er im Auftrage des Königs als Geschenke für Ordensritter des hl. Michael anfertigte. 1474 hatte er König Ludwig XI. den Entwurf für ein Grabmal überreicht, und 1475 wird er in der Rechnung des königlichen Zahlmeisters mit einem Gehalt als ‚peintre du roi' angeführt, während 1476 die Stadt Tours für Ausmalung eines Baldachins an ihn Zahlung leistet[3]. Die Statthalterin der Niederlande besaß[4] ein kleines Madonnenbild von Foucquet, doch hat sich kein beglaubigtes, größeres Werk erhalten. Die ihm zugeschriebenen zwei Portraits im Louvre: Karl VII. und sein Kanzler, Juvenal des Ursins, sind schwerlich von der Hand des Meisters und wohl nur unter seinem Einfluß entstanden. Von den zwei Tafeln des für Etienne Chevalier ausgeführten Diptychons, einst in der Pfarrkirche zu Melun, ist die jetzt im Museum von Antwerpen aufbewahrte Jungfrau[5] mit dem Kinde eine mittelmäßige Leistung und sicher nur Arbeit eines Copisten, während der einzelne zu Frankfurt im Besitz des Herrn Brentano befindliche Flügel — Portrait des Stifters mit seinem Patron, dem hl. Stephanus — wohl an Foucquets Miniaturen erinnert, aber doch allzu große Härten und entsprechend kleinliche Behandlung aufweist, als daß wir es dem Meister zuschreiben könnten[6]. Keinesfalls sind wir im Stande, aus diesen Bildern uns Foucquets größere Werke nahezubringen.

Der Meister hinterließ zwei zu seiner Kunst herangebildete Söhne und eine Anzahl von Gehilfen, die in seiner Richtung fortarbeiteten[7]. Sein An-

[1] Im Jahre 1458. [2] Paris, franç. 273—275. 20071.

[3] Nachweis bei Grandmaison l. c. p. XI.

[4] De Laborde, Ducs de Bourgogne, I, XLV: ‚Ung petit tableau de Notre Dame, bien vieulx, de la main de Fouquet.'

[5] In deren Zügen man einst das Portrait der Agnes Sorel erkennen wollte.

[6] Passavant (a. a. O. S. 173) schreibt alle Härten dem Umstande zu, daß die Malerei in Tempera ausgeführt und nur bei den Lasuren Oelfirniß gebraucht worden sei. Abbildungen bei Müntz l. c. p. 495 s.

[7] Waagen (Jahrbuch f. Kunstw., I, 322) glaubte, in den Werken des Spaniers Juan de Borgoña die Schule Foucquets zu erkennen.

denken blieb lange Zeit in Ehren. Lemaire, Geheimschreiber der Statthalterin Margarethe, widmete ihm in zweien seiner Gedichte anerkennende Worte, ebenso der französische Kupferstecher Pélérin in der dritten Auflage seines Werkes über die Perspective (1621), und Brechäus aus Tours gedenkt seiner in einem 1550 erschienenen Werke[1]. Wir besitzen noch verschiedene Manuscripte, deren Miniaturen die Schule Foucquets erkennen lassen, so in der Pariser Bibliothek die französische Uebersetzung des Livius[2], ein Livre d'heures[3], die Legenda aurea[4], und eine zweite Ausgabe des Josephus[5].

Foucquets malerischer Stil kam in Frankreich doch nicht zu allgemeiner Geltung. Zwar bemühte man sich, die Natur zu idealisiren, mehr zu geben als der niederländische Realismus, aber es fehlte den Späteren jener zu reinerem Empfinden abgeklärte Geist des großen Malers. Man suchte das Feine höfischer Sitte, prächtige Gewandung, den Schimmer des Goldes, aber ohne durch tieferen Gehalt, rührende Stimmung den Compositionen einen höheren Werth zu verleihen und gleich Foucquet an die edelsten Gefühle der menschlichen Natur zu appelliren. Zahlreiche und glänzende Miniaturwerke aus der Zeit nach Ludwig XI. legen von dieser Richtung Zeugniß ab, wie von der Zunahme des Wohlstandes in Frankreich und daraus hervorgehender Ueppigkeit der höheren Stände.

Die andere, ebenfalls unter dem Einfluß der Niederländer stehende Schule bleibt in ihren Leistungen hinter der des Foucquet zurück. Sie offenbart nicht jenen künstlerischen Verstand, zeigt mehr Einförmigkeit in den Typen und geringere Zeichnung. Die Darstellung heiliger Personen befriedigt hier am wenigsten, dagegen sind weltliche und Nebendinge mit vieler Treue und nicht ohne Humor aufgefaßt, wenngleich nicht mit der Schärfe und Begabung der Niederländer. Verkürzungen werden mit Geschick versucht, und im Helldunkel zeigt sich nicht geringe Kenntniß, so daß die verschiedene Wirkung des Sonnen-, Mond- oder Kerzenlichtes deutlich erkennbar wird. Die Randverzierungen sind von höchster Pracht, die Wirkung des Colorits ist im allgemeinen hell und von leuchtender Frische.

Als eines der ältesten Beispiele jener Kunstart nennt Waagen die für Karl VII. in seiner französischen Uebersetzung der Briefe der Heroinen Ovids gefertigten Miniaturen[6]. Wir sehen hier eine Anzahl schreibender oder Briefe empfangender Damen im Costüm der Zeit, etwas schlank und steif in Haltung und Geberde, daneben mythologische Scenen von sehr naiver Auffassung. Bessere Formen zeigt ein dem Herzog René II. von Lothringen gewidmetes Manuscript[7]: ‚Le songe du Pastourel', mit nur leicht angetuschten

[1] Annal. archéol. XII, 239. [2] Paris Nr. 273 fr. [3] Nr. 1179 lat.
[4] Nr. 243 fr. [5] Nr. 405 fr.
[6] Kunstwerke und Künstler III, 377. Nr. 871 fr. der Pariser Bibliothek.
[7] Wien, Hofbibliothek, Nr. 2556.

Federzeichnungen. Ein hervorragendes Monument jener Schule ist der Livre d'heures der Anna von Bretagne, Tochter Ludwigs XI., mit 26 größeren und 24 kleineren Bildern geziert [1]. Treffliche Behandlung der Landschaft und des Helldunkels, besonders gewisser Lichteffecte, zeichnen diese Miniaturen aus; dabei ist in den Randverzierungen eine Menge von Pflanzen, Früchten, Insecten und anderen Thieren auf mattem Goldgrunde mit überraschender Feinheit und Treue zur Anschauung gebracht. Nicht in gleich hohem Maße befriedigen uns die religiösen Compositionen, so das erste größere Bild, eine Pietà, während das Portrait der in reichem, goldbrocatenem Gewande vor einem Betschemel knieenden Fürstin individuelle und lebendige Züge an sich trägt [2]. Sehr zierlich erscheinen die Kalenderbilder, dabei auch eine Scene mit Schneefall. Als beste der religiösen Compositionen dürften die Kreuzigung, welche bei den Angehörigen Christi sehr lebhaften Ausdruck des Schmerzes und geschickte Anwendung des Helldunkels erkennen läßt, nicht minder eine Anbetung der Hirten; Flucht nach Aegypten, mit phantastischer Landschaft; Auferweckung des Lazarus, und eine durch Lichtwirkung ausgezeichnete Gefangennehmung Christi hervorzuheben sein. Da die Initialen A und L verschlungen auf der Rückseite des Titelblattes sich darstellen, ist anzunehmen, daß das Werk erst nach der Vermählung Anna's mit Ludwig XI., also später als 1498 entstanden ist.

An Reichthum bildlichen Schmuckes, besonders der Randverzierungen, dem genannten Werke kaum nachstehend ist ein lateinisches Brevier [3] des Herzogs René II. von Lothringen, eines Enkels des guten Königs René von der Provence, mit denselben prächtigen, als Relief behandelten Umfassungen der Bilder, wie sie der Livre d'heures der Anna von Bretagne aufweist. Die Compositionen haben nun in allen Theilen so viel Aehnlichkeit mit denjenigen des genannten Werkes, daß sie als späteres Product desselben Künstlers aufgefaßt werden können. Ueberaus zart und duftig sind hier die Landschaften behandelt. Architektur und Randleisten bekunden italienischen Einfluß; denn letztere, meisterhaft in Gold und Braun ausgeführt, erinnern zuweilen lebhaft an Andrea Mantegna, auch die darin vorkommenden Pflanzen, Früchte und Edelsteine folgen dem streng symmetrischen Gesetz der Anordnung. Von den prächtigen blauen, grünen, violetten und purpurnen Gründen sich abhebend, gehören diese in ihrer Vereinigung italienischen Geschmacks mit niederländischer Technik gewiß zu den schönsten Producten der Miniaturkunst [4]. Von den historischen Bildern wären als besonders ansprechend die Geburt Christi, mit sehr wirkungsvoller Beleuchtung; Anbetung der Könige, mit aufdämmerndem Morgenroth; Abnahme Christi vom Kreuz, bei

[1] Lat. Nr. 920. Facsimilirt von Curmer, Paris 1861. Vgl. Le Roux de Lincy, Vie de la reine Anne de Bretagne. [2] Abbild. bei Dibdin, A bibl. Tour, II, 190.
[3] Paris, Bibl. nat. lat. n. 10532. [4] Waagen a. a. O. S. 387.

glühendem Abendlicht, und Beisetzung hervorzuheben, während bei der Darstellung des Kindermordes und der Verspottung Christi gemäßigte Auffassung der traurigen Scenen künstlerische Wirkung sichert.

Der bildliche Schmuck anderer Manuscripte steht in mancher Beziehung vermittelnd zwischen dem aus der Schule des Foucquet und der eben betrachteten Richtung; in anderen Werken ist er mehr als beide von niederländischer Kunst beeinflußt.

Die Vorliebe für jene prächtigen Werke der Miniaturmalerei erhielt sich sogar bis weit ins sechzehnte Jahrhundert hinein, wo die steigende Macht des Buchdrucks, des Holzschnittes und Kupferstiches ihr Einhalt gebietet. Aber noch Franz I. hatte seinen Enlumineur, Robinet, und 1556, unter Heinrich II., erhält Marcial Gallant Zahlung für Bücher mit Historien[1]. Durch Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto wird dann der Einfluß italienischer Renaissance in Frankreich immer bedeutender, und die nationale Tradition der Schulen erlischt, während die religiöse Idee, als eigentliches Lebenselement der Miniatur, durch den classischen Materialismus überwuchert und schließlich ganz verdrängt wird.

Für Beurtheilung der höheren Malerei jener Epoche in Frankreich steht uns nicht ein ebenso reiches Material zu Gebote, wie für die Illuminirkunst, ja es fehlen selbst archivalische Notizen. Sicher hatte die flandrische Richtung hier einen vorwiegenden Einfluß, dafür sprechen wenigstens die dem König René von Anjou (1408—1480), dem bekannten phantastischen Protector aller schönen Künste in der heiteren Provence, durch Tradition zugeschriebenen Bilder. Daß er selbst in flandrischer Weise malte, die er als Gefangener Philipps des Guten in Dijon kennen gelernt hatte, behauptet der Neapolitaner Summonzio[2]; ein an ‚Maistre Jehanot de Flament' gerichteter Brief König René's, worin er um zwei Malergesellen bittet, für die er viel Arbeit habe[3], scheint die Ansicht zu unterstützen, daß der König selbst die Malerei ausübte. Von den ihm zugeschriebenen Werken[4] ist das berühmte Triptychon in der Kathedrale zu Aix mit fast lebensgroßen Figuren das bedeutendste. Auf der mittleren Tafel sehen wir Moses vor dem brennenden Dornbusch[5], letzteren als Symbol der Immaculata gedacht und durch Beischrift erklärt. Der von Flammen umgebene Busch trägt die sitzende Gestalt der Jungfrau mit dem Kinde, während im Vordergrunde Moses, bei seiner Heerde gelagert und die

---

[1] De Laborde l. c. p. 196. 305. 750.

[2] Brief Summonzio's bei Puccini, Memorie di Antonello degli Antonj, Firenze 1809. Vgl. A. Giry, Notes sur l'influence artistique du roi René, Paris 1875.

[3] Archives de l'art franç. Docum., V, 213. Ruelens zu Crowe & Cav. p. CLVIII.

[4] Umrisse der dem König zugeschriebenen Bilder bei Quatrebarbes, Oeuvres complètes du roi René, Angers 1835. Vgl. Passavant im Kunstblatt, 1843, Nr. 57, und Lecoy de la Marche, Le roi René etc., Paris 1875.

[5] Abbild. bei Agincourt, Peinture, pl. 166, und E. Müntz, La Renaiss. etc., p. 484.

Augen vor dem Lichte schützend, vom Engel gemahnt, sich der Schuhe entledigt. Im Hintergrund landschaftliche Ferne mit einer Stadt. Ein gotisches Portal umrahmt diese Composition, während oben Gott Vater, von Engeln begleitet, herunterschaut. Auf den Flügeln sehen wir König René und seine zweite Gemahlin, Johanna von Laval, beide knieend und von je drei Schutzheiligen begleitet; auf den Außenseiten die Verkündigung, grau in Grau, wie Plastik behandelt. Der Name des Meisters ist Nicolas Froment von Avignon, der mehrfach im Dienste des Königs vorkommt und für das genannte Bild innerhalb der Jahre 1475 — 1476 eine Restzahlung von 70 Gulden empfängt[1]. Einem zweiten Triptychon von demselben Meister, als ,opus Nicolai Frumenti' bezeichnet, begegnen wir in den Uffizien[2]. Es trägt unverkennbar niederländischen Typus an sich und stellt in der Mitte die Erweckung des Lazarus, auf den Flügeln die Salbung Christi durch Magdalena, und Martha bei Christus vor. Ein weiteres, dem König René zugeschriebenes Altarblatt[3] zeigt oben die Krönung Mariä, unten, in phantastischer Symbolik und kleineren Verhältnissen, die zum Himmel oder zur Hölle führenden Wege mit ihren verschiedenen Stationen. Auch das Motiv des brennenden Dornbusches kommt wieder vor, übrigens ist Composition und Ausführung schwächer, als auf dem Bilde von Aix. Andere hier und da in Frankreich zerstreute Bilder aus dem fünfzehnten und dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts tragen nicht minder flandrischen Charakter an sich, während das französische Element sich durch schlanke, zierliche Formen und Gesten offenbart. Tafelbilder sind nur wenige noch übrig, so im Museum des Hôtel Cluny zu Paris eine Darstellung der Krönung Ludwigs XII.; in der Kirche S. Maximin ein großes Altarwerk, mit der Kreuzigung als Hauptmotiv und 16 kleineren Scenen aus der Passion in Medaillons[4]. Wandgemälde finden sich in der Krypta der Kathedrale von Verdun; in der Kirche S. Etienne du Mont zu Paris[5]; in einer Sacristei der Kathedrale von Puy, und an anderen Orten. Das letztgenannte Monument, einer der bedeutendsten Ueberreste altfranzösischer Wandmalerei, ist erst im Jahre 1850 unter der Tünche hervorgetreten[6]; wir sehen hier vier Gestalten der sieben freien Künste thronend, jede begleitet von einem bedeutenden Vertreter derselben, die Grammatik von Priscian, die Logik von Aristoteles, die Rhetorik von Cicero, die Musik von Tubalkain. Nach Stil und Charakter der Inschriften möchte es dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts angehören.

---

[1] Michiels, L'art flamand dans l'est et le midi de la France, Paris 1877, p. 539.

[2] Von Burckhardt im Cicerone irrthümlich als Werk eines Deutschen, Nicolaus Korn, bezeichnet. Die Typen auf diesem Bilde sind häßlich. Datirt 1461.

[3] Jetzt im Hospital zu Villeneuve bei Avignon. Abbild. bei Quatrebarbes.

[4] Bulletin du comité historique II, 68; III, 233. 344; IV, 431; V, 512. Vgl. Schnaase VIII, 325.

[5] Organ für christl. Kunst XII, 17.

[6] Annal. archéol. X, 287.

B. Spanien.

Durch den Einfluß maurischer Cultur auf die blühendsten und schönsten Reiche der pyrenäischen Halbinsel war bis zum fünfzehnten Jahrhundert die Entwicklung der Malerei, als einer dem besonderen Ausdruck christlicher Ideen förderlichen Culturmacht, zurückgehalten worden. Erst als der Islam vor den Waffen christlicher Herrscher zu weichen begann, trat diese Kunst in ihre Rechte[1]. Italienische Maler, wie Gherardo Starnina, Dello Delli, hatten, jener im vierzehnten, dieser im fünfzehnten Jahrhundert, in Spanien mehrere Jahre zugebracht und Schüler gebildet, dann kam Jan van Eyck 1428 als Gesandter Philipps von Burgund nach Portugal. Werke flämischer Künstler, so des Rogier van der Weyden und Petrus Cristus, befanden sich in spanischen Kirchen, von denen ein nicht geringer Einfluß auf die Entwicklung der dortigen Malerei bemerklich wird. Immerhin lassen die Miniaturen jenen nationalen spanischen Typus erkennen, in dem scharfer Realismus mit religiöser Andachtsglut sich verbindet. Bei Murillo und Velasquez kommt dieser eigenartige Zug in höchster malerischer Pracht zur Entfaltung, artet aber auch einerseits ins Unschöne, andererseits in hohles Pathos aus. Das spanische Colorit ist, dem ernsten Volkscharakter entsprechend, dunkel, mit brauner, tiefer Schattirung, ohne die zarteren Uebergänge von Licht und Schatten, in dieser Epoche durch reichliche Vergoldung unterstützt. Länger wie in jedem anderen Lande bewahrt die spanische Malerei ihren religiösen, streng kirchlichen Charakter und hält sich fern von dem eigentlichen Bacchanal der ausartenden Renaissance; ein Umstand, der nicht sowohl im ernsten Nationalcharakter, als in dem Einfluß der spanischen Inquisition und der kirchlichen Aufsicht Erklärung findet. Miniaturwerke aus dem fünfzehnten Jahrhundert trifft man in der Bibliothek der Kathedrale zu Sevilla, so jenes Pontificale, welches 1390 im Auftrage des Bischofs Don Juan von Calochorra begonnen, aber erst später vollendet wurde, da es mit dem Wappen des 1473 gestorbenen Erzbischofs von Sevilla, Don Alonso Fonseca, ausgestattet ist[2]. Die Miniaturen sind im Stil der niederländisch-französischen Kunstrichtung, und zwar des vierzehnten Jahrhunderts, auf buntgemusterten Hintergründen entworfen. Die größeren Bilder, der thronende Heiland in einer Mandorla, mit lichtem Haar und goldener Krone, von den Evangelisten umgeben, dann die Kreuzigung, mit einer die übrigen Personen an Größe weit überragenden

---

[1] Vgl. für das Folgende: Ponz, Viage de España, 1772. Conca, Descrizione della Spagna. in cui spezialmente si dà notizie delle cose spettanti alle belle arti, Parma 1793. Bermudez, Diccionario historico de los mas illustres professores de las bellas artes in España, Madrid 1800. H. Florez, España Sagrada, Madr. 1747.

[2] Passavant, Die christl. Kunst in Spanien, S. 57 f. Waagen in v. Zahns Jahrbuch, II, 2. H. Lücke ebenda Bd. I, II und V.

Christusfigur, lassen ältere Motive erkennen. Das Missale des Cardinals Mendoza († 1495) enthält Miniaturen, welche in Behandlung der Gewänder und Architektur niederländischen Einfluß verrathen, während die Köpfe dem spanischen Typus angehören. Ein Hauptblatt, die Kreuzigung, mit zwei kleineren, begleitenden Scenen, zeigt reiche architektonische Umfassung, nebst Statuen der Evangelisten unter gotischen Baldachinen, wie sie nur in Spanien üblich sind. Drei weitere Miniaturen entstammen einer geringeren Hand, die siebente umfaßt ein Rahmen aus Blumen, Insecten und Vögeln auf Goldgrund, allerdings ohne den Reiz niederländischer Sauberkeit und Farbenfrische.

Näher der italienischen Behandlungsweise stehen die Miniaturen im Missale des Cardinals Ximenes de Cisneros († 1517), derselben Bibliothek angehörig. Auch hier ist eine Kreuzigung, und zwar mit sprechendem Ausdruck seelischen Lebens und spanischen Typen, aber in sehr harter Zeichnung entworfen. Unter den Missalen daselbst wären Nr. 65 zu nennen — mit einer sich wiederholenden Darstellung des Thurmes der Kathedrale von Sevilla — und Nr. 89, mit einem schönen Motiv der Verkündigung. Der Escorial besitzt ein spanisches Manuscript ‚Cattilla y Dina Diversos fablos morales‘, im fünfzehnten Jahrhundert nach einem älteren Manuscript verfaßt, und mit geistreich behandelten Federzeichnungen ausgestattet. Die ‚Monteria‘, oder das Jagdbuch, in der königlichen Bibliothek zu Madrid, zeigt wiederum niederländischen Stil der Miniaturen. Eigenthümlich ist hier der gedämpfte Ton der Landschaften, wie er sich bei späteren Werken findet. Werthvoller sind die Illustrationen in einem der Grabkapelle zu Granada angehörigen Missale, welches Florez für die Königin Isabella 1496 anfertigte. Das Hauptblatt stellt auch hier die Kreuzigung dar.

Die Wand- und Tafelmalerei Spaniens läßt nicht minder Einflüsse des italienischen und französischen Stils wahrnehmen. Zu den bedeutendsten Monumenten sind hier in der Kathedrale von Toledo die Wandgemälde der Capella S. Blas zu rechnen, noch ganz im älteren italienischen Stil entworfen, dann das letzte Gericht, am Chor der alten Kathedrale zu Salamanca, und die 55 kleineren Tafeln ebendaselbst, welche in Tempera auf Goldgrund einen Cyklus aus dem Leben Christi und Mariä vorführen, mit der Ausgießung des Heiligen Geistes und der Krönung Mariä schließend. Die etwas derbe und harte Ausführung, der bräunliche Ton in den Schatten, das viele Gold sind spanischen Ursprungs, während der Stil des Ganzen doch an Fra Angelico erinnert. Die Compositionen sind verständig, die Motive klar und lebensvoll, der Ausdruck sprechend, die Gewandung zwar hart, aber breit und naturgemäß. Ein zweites Denkmal historischer Malerei besitzt eine der Kapellen des reich ausgestatteten Klosterhofes der Kathedrale von Barcelona. Das Hauptbild jenes großen Altarwerkes oder Retablos sind zwei thronende Bischöfe, edel im Ausdruck und vornehm in der Gewandung, der eine ist

S. Martinus, dessen Legende in kleineren Scenen beifolgt. Dem Costüm nach, welches sich auch auf bronzenen Grabplatten desselben Klosterhofes wiederfindet, dürfte dieser Retablo der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören. Eine andere Kapelle daselbst, jene mit dem Taufstein, enthält eine große Tafel mit der Verklärung auf Tabor, welche der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören muß. Die Auffassung ist eigenartig, denn Christus sitzt, in der Hand die Weltkugel, auf flammendem Gewölk, neben ihm befinden sich Moses und Elias, darüber Gott Vater thronend, unten sieht man die drei schlafenden Jünger. Der Florentiner Schule verwandt ist auch die Tafel mit den hll. Bartholomäus und Rosalia in der Mitte, auf gemustertem Goldgrunde. Daß diese Auffassung in Spanien noch bis zum sechzehnten Jahrhundert hin üblich war, ersehen wir aus dem Retablo der hll. Cosmas und Damianus im selben Kreuzgang, welcher erst um 1519 gestiftet ist. Als früheste datirte Wandmalerei im Stile der van Eyck nennt Passavant[1] vier schwebende Engel in einer Grabnische desselben Kreuzganges zu Barcelona. Derselben Richtung gehört auch das Bild der thronenden Madonna mit Kind und Verehrern in der S. Michaelskirche daselbst an, mit der Jahreszahl 1445 versehen.

Auch in Andalusien verbreitete sich der Einfluß der Niederländer. Die früheste Spur davon ergibt sich bei Juan Sanchez de Castro in Sevilla, von dem ein hl. Christophorus, aus dem Jahre 1484, in der Kirche S. Julian zu Sevilla erhalten ist, während der von Bermudez noch im Jahre 1800 bemerkte Retablo in der Kapelle S. Joseph, der Kathedrale zu Sevilla, verloren ging. Eigenthümlich berührt auf dem Bilde S. Christophs, daß sich viele zwergartige Pilger dem Riesen an den Gürtel gehängt haben und so neben dem Christkinde durch den Fluß geschleppt werden. Was Francisco Pacheco übrigens von einem Bilde der Verkündigung in S. Isidoro del Campo zu Santiponce tadelt, daß Sanchez Maria mit Rosenkranz und den Engel im Priestermantel dargestellt habe, würde abermals auf niederländische Manier hindeuten[2]. Der bekannteste Schüler des Sanchez war Juan Nuñez, welcher 1480 für die große Sacristei der Kathedrale zu Sevilla ein Altarblatt malte, welches jetzt verschollen ist. Die Mitte desselben nahm Johannes der Täufer ein, zu den Seiten standen die Erzengel Michael und Gabriel, letzterer mit Flügeln von Pfauenfedern. Diese Kirche besitzt nur noch ein kleines Bild jenes Künstlers in der Kapelle S. Anna, eine Pietà mit dem Donator, begleitet von S. Michael und rechts S. Laurentius[3]. Das obere Bildchen trägt die Inschrift: ‚Juan Nuñes lo pinto.' Selbst die Landschaft ist hier flämisch, aber nicht so fein oder so harmonisch gestimmt, wie die besseren Werke jener Schule. Nuñez lebte noch 1507.

[1] Die christl. Kunst in Spanien, S. 75.

[2] Arte de la pintura, Sevilla 1649. Vgl. Fiorillo, Spanien, IV, 56.

[3] Abbild. bei Woltmann, Malerei, II, 356. Die Christusfigur ist hölzern und dürftig.

Der eigentliche Vertreter der niederländischen Richtung ist Fernando Gallegos aus Salamanca, dessen Madonna in der Kathedrale daselbst mit dem Bilde des Petrus Cristus im Städel'schen Institut viel Gemeinsames besitzt. Maria, thronend, hält das nur leicht bekleidete Kind auf dem linken Knie, ihm eine weiße Rose darbietend, wonach es die Hände ausstreckt. Auf dem Boden die Inschrift: ‚Fernādus Galecus.' Weder Maria noch Christus sind schön zu nennen. Die Schatten des Fleisches haben einen bräunlichen Ton, das Roth des Mantels und das Blau des Gewandes wirken kräftig. Das Seitenbild links zeigt den Apostel Andreas mit würdigem Antlitz, Buch und Kreuz haltend; rechts S. Christophorus. Das Nackte ist zwar mager, aber nicht eckig gezeichnet. In Salamanca befanden sich ehedem noch mehrere Altarblätter des Malers, deren Ponz Erwähnung thut. Palomino sah im Kreuzgang der Kathedrale noch ein vorzügliches Martyrium des hl. Ignatius, und auch das Hauptaltarblatt der Universitätskapelle war von ihm gefertigt, wie aus Bermudez zu ersehen ist. Eines der Hauptwerke jenes Malers befindet sich in der Kapelle des Cardinals Mella, der Kathedrale von Zamora angehörig, ein um 1470 entstandener Retablo aus sechs Tafeln. Zwei Bilder des Gallegos finden wir in der Akademie zu Valladolid, Bischöfe in halber Lebensgröße, dort dem Albrecht Dürer zugeschrieben.

Einer der besten Maler jener Zeit, besonders wegen seiner Bildnisse am Hofe Ferdinands und Isabella's hochangesehen, war Antonio del Rincon aus Granada (1446—1500)[1]. Von seinen Werken ist keines erhalten. Berühmt war der Retablo des Hauptaltares in der Kirche zu Robledo de Chavela, wo man auf 17 Tafeln das Leben Mariä, als Hauptbild ihre Himmelfahrt, geschildert sah. Passavant vermuthet, daß der große Altar in der Dominikanerkirche S. Thomas zu Avila ein Werk dieses Malers gewesen, da keiner höher stand am Hofe als er, und die Kirche zugleich jenes schöne Grabmal enthält, welches Ferdinand und Isabella ihrem einzigen Sohne Don Juan errichten ließen, der 1497 noch jung gestorben ist.

Von Pedro de Cordova hat sich in der Moschee seiner Vaterstadt ein Bild erhalten, welches er 1475 für Don Diego de Castro, einen Geistlichen, malte. Es stellt die Verkündigung dar und ist etwas flach in der Modellation, doch sind die Köpfe gut gezeichnet[2].

Bedeutender erscheint ein Retablo in der Kapelle Santiago der Kathedrale zu Toledo, gestiftet 1498 von Donna Maria de Luna und gemalt durch Juan de Segovia, Pedro Gumiel und Sancho de Zamora. Die Mitte des Altarwerkes nimmt eine bemalte Holzfigur des hl. Jacobus ein; die 14 Gemälde stellen Scenen aus der Leidensgeschichte, Apostel, Bischöfe und Martyrer dar. In der Malerei zeigt sich niederländisches

---

[1] Palomino Velasco, El museo pintorico y escala optica, Madrid 1715—1720.
[2] Inschrift bei Passavant S. 84.

Berruguete, Letztes Gericht. Winter-Kapitelsaal der Kathedrale zu Toledo. (Zu S. 561.)

Element mit spanischem vereinigt, Härte der Zeichnung und Starrheit der Gesichtszüge.

Zur Kenntniß der Malerei in Toledo ist der Winter-Kapitelsaal der Kathedrale wichtig. Hier soll Pedro Berruguete, der Vater des berühmten Alfonso, gemalt haben, von dem Bermudez urkundliche Nachrichten gesammelt hat. Hervorragendes leistete sein Zeitgenosse Juan de Borgoña, der im Kapitelsaal einen Cyklus von Wandbildern aus dem Marienleben fertigte. Cardinal Cisneros ließ von ihm auch die Bildnisse der Erzbischöfe nach den in der Kathedrale befindlichen Mustern ausführen, ein treffliches Werk voll gediegener Charakteristik. Die späteren Brustbilder sind jedoch von anderen Malern und geringeren Werthes. Passavant meint [1], daß in jenem Saal namentlich drei Darstellungen aus der Leidensgeschichte und das letzte Gericht an der Eingangswand von einem schwächeren Künstler herrührten, als der übrige größere Theil der Wandbilder, und zwar von demselben, welcher die geringeren Arbeiten des Retablo fertigte, nämlich Pedro Berruguete. Da Bermudez von diesem Maler nach 1500 keine urkundliche Nachricht mehr fand, glaubte er ihn wohl mit Recht nach diesem Jahre gestorben. 1508 übertrug dann der Cardinal Francisco Ximenes de Cisneros die Vollendung dem Juan de Borgoña. Nach dem ursprünglichen Plane scheint es, daß das Leben Christi an den Wänden dargestellt werden sollte, Juan aber benützte die neun übrigen Felder zum Marienleben mit folgenden Motiven: Joachim und Anna; Geburt Mariä; Eintritt in den Tempel; Verkündigung; Heimsuchung; Darstellung im Tempel; Tod; Himmelfahrt, nebst Uebergabe der Casula an S. Ildefonso. In den Portraits der Erzbischöfe zeigt sich eine Anlehnung an italienische Vorbilder, sie sind übrigens nicht in reinem Fresco gemalt, sondern mit Tempera übergangen und reich mit Gold verziert, was bei den historischen Compositionen nicht der Fall ist. Das wohl von Pedro Berruguete ausgeführte große Fresco des letzten Gerichts zeigt den Weltenrichter auf dem Regenbogen, zu den Seiten Maria und Johannes, dann die Apostel und über ihnen die Chöre der Engel. Die Verdammten sind nach ihren Lastern gruppirt, unter ihnen befinden sich viele gut und ausdrucksvoll charakterisirte Gestalten, augenscheinlich aber war das Talent des Malers doch dem schwierigen Objecte nicht gewachsen. Die Wirkung jener Malereien wird durch die maurische Decke des Saales mit ihren vergoldeten Rosetten nicht wenig gehoben. Hier besitzt Spanien in der That einen der Bibliothek in Siena mit Pinturicchio's Werken vergleichbaren Prachtraum echt nationalen, vornehmen Charakters.

Nach Sevilla wurde 1508 Alexo Fernandez berufen, um für die Sacristei des Chores den Retablo mit drei Bildern zu versehen: Joachim und Anna, Geburt Mariä, und Reinigung, Werke, von denen Passavant ‚schöne

[1] A. a. O. S. 88 f.

Köpfe, großartige Anordnung der Gewänder mit zwar eckig gebrochenen Falten, aber mehr in florentinischer als deutscher Art, und den kräftigen Ton' hervorhebt [1]. Alexo hatte einen Bruder, Jorge Fernandez, der als Bildhauer thätig war; auch ist Pedro Fernandez de Guadelupe zu nennen, der für die Kathedrale von Sevilla 1526 mehrere Tafeln ausführte, als Hauptbild eine Pietà von guter Zeichnung, deren gesättigter Farbenton und ernste Haltung an die ferraresische Manier des Costa erinnern.

C. Malerei in Portugal.

Während in Spanien die niederländische Schule, so ansehnlich die Summe ihrer Werke sich ausnehmen mag, doch nur sporadisch vorkommt zwischen anderen, herrschte sie in Portugal unangefochten. Der Name eines wenigstens in seiner Provinz gefeierten Malers Vasco kommt bereits in einem handschriftlichen Werk des Jahres 1630 vor, das früheste Zeugniß für seine Bedeutung. P. Guarienti, der 1733 nach Portugal kam, fand Gemälde Vasco's durch das ganze Reich verbreitet; alle königlichen Häuser, Klöster und Kirchen aus königlicher Stiftung seien voll davon [2], er muß also vornehmlich im Dienste des Hofes gestanden haben. Es ist nun zu unterscheiden zwischen den von echten Niederländern gemalten Tafeln, sei es auf Bestellung in ihrer Heimat, sei es von eingewanderten und naturalisirten Autoren an Ort und Stelle, und den von Portugiesen, welche sich in den Niederlanden gebildet haben. Auch die Maler niederländischer Schulung gehören zumeist der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an. Damit soll jedoch nicht behauptet werden, daß die flämische Weise erst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nach Portugal gekommen sei. Die großen Kirchen älteren Stils sind ohne Zweifel mit Wand- und Glasgemälden, später auch mit gemalten Altarwerken ausgestattet worden; in Batalha sieht man noch Reste solcher gotischen Gewölbemalereien [3]. Alte Nachrichten weisen besonders auf Bildnißmaler des Hofes. Auch an Trag- und Reisealtären der van Eyck'schen Schule wird es bei den engeren Beziehungen des portugiesischen zum burgundischen Hofe nicht gemangelt haben. Lord Heyterbury fand zu Lissabon das Täfelchen der Stigmatisation des hl. Franciscus von Jan van Eyck, und auf der Ausstellung von 1882 sah man eine dem Stil Rogiers verwandte Darstellung der Messe S. Gregors; die 13 Heiligen, darunter Isabella von Portugal, hatten ihre Namen in goldenen portugiesischen Lettern beigeschrieben.

Die Handelsbeziehungen zwischen Flandern und Portugal waren alt: schon 1386 bauten die Portugiesen in Brügge ihre Lonja. Von den Factoren

[1] A. a. O. S. 86. Einige Bilder des Fernandez in Cordova beschreibt Pablo de Cespedes, De la Comparacion de la antigua y moderna pintura. Vgl. Fiorillo a. a. O. S. 64. [2] Er setzt ihn um das Jahr 1480.

[3] Vgl. C. Justi, Die portugiesische Malerei des sechzehnten Jahrhunderts im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XI, 137 ff.

und Kaufherren, die seit Entdeckung des Seeweges nach Ostindien und der Gründung der portugiesischen Factorei in Antwerpen wohnten (1503), hat uns Dürer in seinem Tagebuch berichtet. 1504 trat ein Portugiese als Lehrling bei Quinten Massys ein; in demselben Jahre Symon Portugalois bei Goswin van der Weyden, 1522 Affonso Castro bei demselben[1].

Ein eifriger Forscher, der Graf A. Raczynski, hat sich bemüht, die Werke der Lissaboner Schule nach Herkunft, Eigenschaften und etwaigen Beziehungen auseinanderzuhalten und zu classificiren[2]. Obgleich dieselben nun in überwiegender Mehrzahl erst im sechzehnten Jahrhundert entstanden sind, vertreten sie doch wesentlich die ältere niederländische Kunstrichtung.

Neben der Lissaboner Schule ist die von Vizeu zu beachten, welcher der Engländer J. C. Robinson näherzutreten[3] versucht hat. Von frühen Arbeiten dürften hier die 14 Tafeln im Kapitelsaal der dortigen Kathedrale zu nennen sein, vermuthlich Theile eines Retablo mit Darstellungen aus dem Leben Christi, die in ihrer leuchtenden Farbenpracht und sorgfältigen Behandlung an die besten Werke der niederländischen Malerei erinnern. Etwas später als diese vor 1520 entstandenen Werke scheint das bei José Pereira in Vizeu befindliche Triptychon zu sein, an dem Robinson den Namen Vasco Fernandez entdeckte, und dessen Hauptmotiv die Kreuzigung bildet, während die Seitentafeln den hl. Franciscus in Ekstase und die Predigt des hl. Antonius an die Fische darstellen. Ihm folgt Velasco, von dem in der Kreuzkirche zu Coimbra eine Ausgießung des Heiligen Geistes vorhanden ist, welche Anhaltspunkte bietet, demselben auch eine große Kreuzigung in einer Kapelle neben der Kathedrale und mehrere Tafeln in der Sacristei derselben zuzuweisen. Aus all diesen Werken spricht uns die gewissenhafte Treue der älteren Niederländer an, der lichtvolle Gesammtton und die verständige, selbst dramatisch lebensvolle Action, wie in der großen Kreuzigung.

Gleichem Stil huldigten auch die Miniaturmaler jener Zeit. So sehen wir in der Chronik Johanns I. von Portugal, der Nationalbibliothek von Madrid angehörig, zahlreiche Illustrationen und Vignetten von sorgfältiger Zeichnung und harmonischer Farbenpracht. Als Illuminator ist Antonio d'Olanda zu nennen, der Vater des Francisco d'Olanda, welcher sich nach seiner Heimkehr aus Italien (1549) bemühte, dem Stil der italienischen Renaissance die Wege zu bahnen und sich bei diesem Unternehmen um die Hilfe des Königs Johann XI. bewarb, dem er einen darauf bezüglichen Kunstbericht präsentirte.

---

[1] Justi a. a. O. S. 149.

[2] A. Raczynsky, Les arts en Portugal, Paris 1846. Derselbe: Dictionnaire historico-artistique du Portugal, 1847.

[3] J. C. Robinson, The early Portuguese school of painting; Fine Arts Quarterly Review 1866, p. 375—400. Von portugiesischen Autoren: Vasconcellos, Historia da arte em Portugal, Porto 1881.

Sechstes Buch.
Die deutschen Malerschulen des fünfzehnten Jahrhunderts.

Einleitendes.

Durch die Schule der van Eyck hatte sich die niederländische Malerei zu einem wahrhaft nationalen Ausdruck künstlerischen Fühlens und Denkens erhoben, in einer wesentlich der Erforschung des Lebens und seiner Erscheinungsformen zustrebenden Richtung. Diese mächtige Bewegung hatte ihre Reflexe in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal, nur Deutschland hielt lange an dem Ueberlieferten fest, begnügte sich nicht mit bloßer Nachfolge jener Kunstweise, sondern ließ dieselbe in Vervollkommnung eigener Ideen und Bedürfnisse wirksam sein. Vergleicht man diese neuere deutsche Richtung mit der älteren idealen, so erscheint es allerdings fraglich, ob sie in Wirklichkeit einen Fortschritt bedeutet, trotz stofflicher Wahrheit und Fülle. An Gleichmaß des Schaffens, Reinheit der Linien und Formen, Anmuth des Körperlichen bleibt sie jedenfalls hinter der älteren Weise zurück. Ein Moment dürfte besonders zur Beurtheilung dieser Renaissanceperiode wichtig sein: Der deutsche Charakter ist von Natur mehr abstractem Denken und kritischem Forschen zugeneigt, eine Anlage, die sich zumal im Kunstleben bemerklich macht. Hier findet auch jene bekannte Thatsache ihre theilweise Erklärung, daß geringere Producte deutscher Malerei viel ungleicher und minderwerthiger ausfallen, als solche der flandrischen, wo die Schule in durchgehender Fähigkeit selbst beim Handwerklichen noch Besseres leistet, während in Deutschland neben tiefer empfundenen Werken eine Unzahl abschreckender, geistloser und roher Bilder vorhanden ist. Das Problem gemüthvoller Auffassung, wie es der deutsche Charakter, seinen Herzensbedürfnissen entsprechend, mit Vorliebe sich zu stellen pflegte, wurde eben nur von wenigen Berufenen gelöst, mußte aber in den Händen bloßer Handwerker zur Caricatur herabsinken. Dazu kommt als weiterer Grund für die Ungleichheit der Kunstproducte, daß nicht, wie in Flandern, prachtliebende Fürsten, städtische Behörden, Gemeinden, Stiftungen,

reiche Klöster und Hospitäler oder wohlhabende Bürger dem Künstler überall aufmunternd und anerkennend entgegentraten. Was hier vornehmlich bestellt wurde, gehörte nur selten dem Idealgebiet, zumeist einfacheren Bedürfnissen an, und die Auftraggeber, Geistliche oder schlichte Bürger, waren auch mit handwerklichen Producten der Malerwerkstatt zufrieden, wenn nur das religiöse Gefühl seine Befriedigung fand. Und dieses suchte besonders in grellen Passionsbildern sein Genügen, in starkem Betonen des Leidensweges Christi, so auch in der Kunst den Grundgedanken der späteren geistigen Bewegung des sechzehnten Jahrhunderts vorbereitend, daß im Glauben an die Genugthuung des Erlösers das menschliche Heil gesichert sei. Man führte sich immer wieder von neuem mit bis zur Caricatur gehender Realistik die Macht des Bösen im Gewande des Häßlichen vor Augen, indem man für die würdigen Formen der edlen, besonders himmlischen Gestalten auf die Phantasie und Tradition der idealen Schule angewiesen blieb; denn die Kenntniß der Naturgesetze war eine mangelhafte, und dies machte sich besonders bei den in Deutschland beliebten größeren Dimensionen der Bilder bemerklich. Auch fehlten tiefer gehende physiologische Studien, die Umgangsformen waren noch wenig ausgebildet, die Charaktere unklar, das Leben voll harter Kämpfe und Gegensätze, an derbe Aeußerungen von Gut und Böse gewöhnt, nicht, wie in Flandern, heiter und durch Feinheit der Sitte schon in gewissem Grade künstlerisch gestaltet. Daher das Schwankende, die schroffe Betonung der Gegensätze in der deutschen Malerei, selbst bei besseren Künstlern, während in Flandern einheitliche Auffassung und harmlose Beobachtung der Dinge den Kunstgebilden einen stetigen Charakter verleiht. Doch fehlt es keineswegs den besseren Malern an Schönheitssinn, ja indem sie sich an ältere, ideale Leistungen anschließen, verstehen sie es auch, in ihren Typen und durch Haltung des Ganzen eine schlichte, ernste, religiöse Wahrheit auszuprägen, welche die Seele mächtig ergreift. Während die niederländische Malerei ihre heiligen Gestalten in prachtvolle Räume und Architekturen oder üppige Landschaften, kurz in ein schönes menschliches Dasein versetzt, zeigt sich die deutsche in ihren besten Werken strenger, ascetischer, bemüht, das Göttliche, Transcendentale von heiterer Lebensfülle zu trennen. Zumal die Kölner Schule bleibt ihrer alten Frömmigkeit lange treu und sucht ihren Heiligen den Reiz höherer Würde zu verleihen, indem sie dieselben trotz ihres farbenprächtigen Modecostüms auf Goldgrund der Zeitlichkeit entrückt und in ihrem Wesen Demuth und fromme Sitte auszuprägen bemüht ist.

Dem deutschen kritischen Geist entsprach mehr die Zeichnung, als die Farbe: der Contur erhielt eine tiefere Bedeutung; man zeichnete mit dem Pinsel, daher die Härte der Umrisse, das Scharfbegrenzte der an sich mageren Formen. Holzschnitt und Kupferstich übertreffen deshalb an Reichthum der Production alle übrigen Länder. Bei einzelnen Meistern erhebt sich wohl das Colorit bis zur Leuchtkraft flandrischer Vorbilder, aber es fehlt doch der

Sinn für den feineren malerischen Reiz, für Duft und Schmelz in der Natur, für den Zauber des Helldunkels. Die deutsche Kunst ist somit fragmentarischer, einseitiger, als die niederländische, selbst in ihren besseren Werken, sie entbehrt des Gleichmaßes und der Besonnenheit, aber sie offenbart auch Schätze des Gemüthslebens, ein mächtiges Ringen nach göttlichem Trost für den Zwiespalt des irdischen Daseins. Und dieser Umstand berührt uns um so mehr in den Originalproducten deutschen Fleißes, wenn wir sehen, wie wenig Ruhm verhältnißmäßig dem strebenden Autor zu theil geworden ist. Mußte doch auch der große Dürer erst im Auslande jene Anerkennung suchen und finden, die seinem Herzen Bedürfniß war! Wie lastete auf Deutschlands Werkstätten der handwerkliche Betrieb mit aller Schwere der Kleinbürgerlichkeit, wie mußten selbst bessere Meister dieser Noth und Prosa des Lebens gegenüber schließlich nachgeben, indem sie die Ausführung der Bestellungen zumeist den Gehilfen überließen, unbekümmert um Werth oder Unwerth solcher Leistungen![1]

Deutschland lernte die flandrische Kunst ziemlich spät kennen, denn während man in Italien schon zu Lebzeiten Johanns van Eyck seinen Werken Anerkennung zollte, wurde hier die Kenntniß jener Schule erst durch die Bilder Rogiers und seiner Werkstatt vermittelt. Allerdings brachte auch das Wandern der Gesellen nach dem benachbarten Flandern jene Technik in bestimmterer Weise zur Geltung, und um die Mitte des Jahrhunderts finden sich schon deutsche Künstler, welche sich dieselbe vollkommen zu eigen gemacht, ja bald darauf ist der Anschluß an die nordische Richtung bis nach entlegenen Orten hin verbreitet. Neben dem Einfluß derselben erhielt sich jedoch ein für die deutsche Malerei bestimmendes Princip: die Beibehaltung der Plastik an den Altarschreinen. Die Schule der van Eyck hatte diese Gemeinschaft aufgelöst, und die Altäre ihrer besten Meister bestehen nur aus gemalten Tafeln. In Deutschland brachte die Kenntniß jener Schule, mit Ausnahme weniger Gegenden, wo man sich enger an sie anschloß, eine erhöhte Bedeutung der Holzsculptur, stärkeres Betonen der menschlichen Körperformen und dies in einem mehr realistischen Sinne zuwege. Hatte man früher sich mit Reliefs begnügt, so füllte man jetzt den Schrein mit fast lebensgroßen Statuen und die Innenseiten der Flügel durch tiefe, gedrängte Compositionen in Schnitzwerk; hatte man in der früheren Epoche einfache, flüssige Linien und Massen mit hellem Colorit in geringem Wechsel vorgezogen, so liebte man jetzt kühne Gegensätze in kraftvollen Tönen, schroffe Ecken und Brüche, besonders im Faltenwurf. Hier wirkt nun die spätgotische Architektur und Decoration mit ihrem verkünstelten Maßwerk, Absetzen und vielfachem Durchschneiden der Linien bestimmend ein, dazu die Neigung zur Phantastik in geschweiftem Ranken=

[1] Vgl. den Contract von Wohlgemut, worin er sich zur Aenderung oder Zurücknahme der etwa ‚ungestalten‘ Tafeln verpflichtete.

werk heraldischen Charakters, dem ja nur ein malerisches Bedürfniß zu Grunde liegt. Der Stil jener altdeutschen Schnitzwerke ist aber auch durch die reiche Bemalung und Vergoldung mitbestimmt, deren Wirkung durch vielfache Brüche, Ecken und Schlagschatten belebt und gesteigert wurde. Zu dem Schimmern und Prangen malerischer Zuthaten, dem Blitzen des Goldes steht die Brechung und Knickung der Stoffe in engster Beziehung [1]. Somit weist die Sculptur der Malerei ihre Richtung: daher die zunehmende Schärfe der spätgotischen Bilder, die Abhängigkeit derselben von einem der Holzplastik entsprechenden Formalismus. Zu diesen beiden Richtungen, der malerischen, auf Individualisirung gerichteten, und der plastischen, tritt mit einer Rückwirkung auf beide die Kleinkunst des Metallarbeiters, insbesondere jene des Goldschmiedes; denn indem man dem harten Stoff immer reichere, geschmeidigere Ausprägung abgewann, entwickelten sich neue Motive nicht nur für Ornamentik, sondern auch für den körperlichen Organismus, welcher der Malerei und Sculptur größere Fähigkeit vermittelte, zu modelliren, das Räumliche zu betonen [2]. Diese Metalltechnik wird besonders für den Kupferstich anregend und belehrend, der in jener Vervollkommnung, die er durch Schongauer erfahren, hinwiederum die Malerei unterstützt, den inneren Organismus mehr und mehr zu ergründen. Aus den Eigenthümlichkeiten der Metalltechnik erklärt sich auch zum Theil die wachsende Neigung zu geschweiften, gebogenen Formen, welche, den Sinn für eine bestimmte Art rhythmischer Linienführung auf die zeichnende Kunst übertragend, jene eigenthümlich geschwungenen Stellungen hervorbringt, die sich als Anklang des architektonischen Formenprincips darstellen [3]. Besonders an den Stichen Martin Schongauers und anderer Meister, die als Vorbilder für junge Künstler gewiß von bedeutendem Einfluß waren, tritt diese phantastisch gesteigerte Richtung deutlich hervor und verbindet sich hier mit dem anderen Element, dem für die zeichnende Technik nothwendigen Modelliren durch Striche, welches die Empfindung für das Bewegen der körperlichen Oberfläche ausdrückt. Gleichsam als Verschmelzung der plastischen Thätigkeit mit der des Malers versinnlicht dieses auf Licht- und Schattenwirkung gerichtete Zeichnen die organische Structur des Körperlichen in einem Spiel von Linien, welches der antiken und mittelalterlichen Kunst unbekannt geblieben war und von Deutschland aus erst im sechzehnten Jahrhundert in die Zeichnungsweise der Italiener eindringt [4].

A. Die Kölner Schule.

Unter den deutschen Schulen ragte in der Epoche der Gotik durch Tiefe der Auffassung, edles, dichterisches Empfinden, gesteigertes Seelenleben, aufrichtige Frömmigkeit und zartes Colorit die kölnische hervor. Hier ist es

---

[1] Lübke, Geschichte der Plastik, 1880, S. 684. [2] Vischer, Studien, S. 170 ff.
[3] v. Zahn, Dürers Kunstlehre, Leipzig 1866, S. 36. [4] v. Zahn a. a. O.

Meister Stephan Lochner aus Konstanz, der Maler des berühmten Dombildes, dessen Naturalismus jener Schule die Formvollendung des van Eyck'schen Stiles übermittelt. Nur aus Dürers Notiz im Tagebuch seiner niederländischen Reise wußten wir von einem ‚Meister Steffan', als Urheber jenes vielbesuchten Altares, bis die neueste Forschung aus den Urkunden entnahm[1], daß Meister Stephan Lochner von Konstanz, oder besser, aus der Umgegend jener Stadt gebürtig, Hausbesitzer in Köln geworden sei, zweimal, 1448 und 1451, von der Malerzunft in den Rath berufen wird und während seiner letzten Amtsführung, vor Weihnachten 1457, verstorben ist. Daß dieser Meister, der Autor des Dombildes, mit jenem Stephan Lochner identisch, wäre damit freilich noch nicht bewiesen, muß aber doch als sehr wahrscheinlich gelten, da letzterer als ein zu seiner Zeit besonders angesehener Maler hervorragt[2]. Was nun das Entstehungsjahr des Dombildes anlangt, so ist die Rathhauskapelle, deren Hauptaltar es ausmachte, 1426 gestiftet, das Bild kann also nicht vor dieser Zeit in Auftrag gegeben sein. Manche wollen es aus stilistischen Gründen in die Mitte des Jahrhunderts versetzen, worauf die Trachten allerdings mit Entschiedenheit hinweisen.

Das Motiv dieses berühmten Werkes[3] bildet die Verehrung und Verherrlichung der in Köln besonders geschätzten Heiligen. Auf der Mitteltafel sehen wir die Anbetung der Könige, deren Reliquien der Domschatz bewahrt; auf der rechten Tafel naht S. Ursula an der Spitze ihrer Jungfrauen, auf der anderen Seite führt S. Gereon seine Krieger zur Verehrung herbei, während die Außenseiten eine Verkündigung enthalten.

Die Composition des Mittelbildes zeigt in ihrer heiteren Ruhe und milden Freiheit der Action ein sorgfältiges Abwägen der entsprechenden Massen und Figuren. Der Geist der altkölnischen Schule Meister Wilhelms leuchtet uns aus der holdseligen Mittelgruppe entgegen, in welcher der Maler

---

[1] Merlo, Die Meister der altkölnischen Malerschule, Köln 1852. Dazu Dr. Ennen, Domblatt, 1857, Nr. 102, und 1858, Nr. 159. Letzterer hat durch Vergleichung nachgewiesen, daß der Name nicht ‚Loethener', wie Merlo glaubt, sondern ‚Lochener' zu lesen sei. Derselbe ist zu Meersburg am Bodensee geboren, erwirbt am 27. October 1442 von J. von Kurbeke das Haus Roggendorp zu Köln, nicht weit vom Dome (jetzt Große Budengasse); in der Urkunde erscheint auch der Name seiner Frau Lysbeth. Nach zwei Jahren verkauft der Meister dieses Haus und erwirbt mit Hilfe eines Darlehens ein anderes, größeres in der Pfarre S. Alban. Uebrigens wird sein Geburtsjahr kaum über 1400 hinaus zu verlegen sein, da sich am 14. August 1451 der Rath der Stadt Köln an den zu Meersburg wendet mit dem Ansuchen, den Nachlaß der Eltern Meister Stephans diesem aufzubewahren. Die Eltern scheinen also erst gegen 1450 gestorben zu sein.

[2] Sotzmann im D. Kunstblatt, 1853, Nr. 6. Waagen, Handbuch, I, 157.

[3] Als Dürer, auf der Reise nach den Niederlanden begriffen, 1520 Köln besucht hatte, trug er in sein Tagebuch die Notiz ein: ‚Item hab zwei weiß pfennig geben von der taffel aufzusperren, die meister Steffan in Köln gemacht hat.'

Mittelstück des Dombildes zu Köln:

ung der Könige. (Zu S. 568.)

das Höchste seiner Kunst gegeben hat. Aus hoher Region mittelalterlicher Ideale ist die Jungfrau zwar dem Irdischen nähergetreten, volleres Leben pulsirt in ihr und dem mit reizvoller Bewegung segnenden Kinde, aber ein Hauch von Unschuld und Seelenreinheit, eine glaubensinnige Frische umgibt beide. Dazu als Gegensatz der ernste, knieende Greis im reichen Patriciergewande, die Hände andächtig erhoben, während sein jüngerer Gefährte auf der anderen Seite, ebenfalls knieend, ein Prachtgefäß darbietet, und der dritte König, mehr im Hintergrunde, bescheiden seine Gabe opfert. Hinter den Königen naht das Gefolge in freien, wohlgewählten Stellungen, und in der Höhe sieht man schwebende Engel, zierliche Gestalten mit lieblichen Köpfen, wie flatternde Schwalben. Nur Maria trägt ideales Gewand, im übrigen finden wir die gemusterten Stoffe und Trachten jener Zeit, mit edelsteinbesetzten Gürteln, Taschen und Hüten, Pelzwerk und spitzen Schuhen. Das längliche Oval der Gesichtstypen, wie es die alte Kölner Schule liebte, hat sich zu rundlichen Formen gewandelt, die Hände sind kräftiger geworden, die Stellungen fester. Auf dem linken Seitenflügel schreitet S. Gereon heran in ritterlicher Haltung, mit goldener Rüstung und sammtnem Waffenrock, ein Banner in der Hand tragend: seine Züge prägen Treue und Festigkeit aus, seine ganze Erscheinung ist stattlich und prächtig. Einen wirksamen Gegensatz dazu bildet die züchtige und bescheidene Gestalt der hl. Ursula auf dem rechten Flügel; doch ist diese Composition einförmiger durch Häufung von Personen und weniger freie Bewegungen. Die Verkündigung an den Außenseiten, in einfacheren Tönen gehalten, zeigt uns eine in Demuth liebliche Jungfrau, weiß gekleidet, am Betpult knieend. Die kölnische Malerschule verzichtete auf Ausbildung des Räumlichen in dem Sinne wie die flandrische: bürgerlich ist das Zimmer ausgestattet, in dem Maria die Botschaft empfängt; die drei inneren Compositionen haben Goldgrund, nur der Boden ist mit Gräsern und Blumen bedeckt, deren zierliche Behandlung Naturstudium erkennen läßt. Der Vortrag der Malerei hat nicht das Pastose, Gesättigte der van Eyck, doch scheinen Zusätze von Oelfirniß die alte Technik modificirt zu haben. Die Stimmung des Genter Altares prägt sich in keinem zweiten Werke der kölnischen Malerschule aus wie hier.

Andere Bilder stehen diesem Kunstwerk nahe, dürfen also wohl mit dem Autor desselben in Verbindung gebracht werden[1], vornehmlich die Madonna im Priesterseminar zu Köln, ein erst in neuester Zeit entdecktes, großartiges Werk. Maria, eine wahrhaft majestätische Frau von schlanken Verhältnissen, steht vor einem gemusterten Vorhang, den zwei Engel ausbreiten. Auf dem rechten Arm trägt sie das bekleidete Kind, in der Linken hält sie Veilchen. Das Kind neigt sich segnend der in sehr kleinen Proportionen ge-

[1] Was sich dadurch erklären ließe, daß Meister Stephan als junger Gesell bei einem Nachfolger Meister Wilhelms gearbeitet hat.

bildeten, neben der Jungfrau knieenden Stifterin[1] zu, von der ein Spruchband ausgeht. Oben Gott Vater und die Taube des Heiligen Geistes. Das Ganze ist von vornehmer Einfachheit und Würde, noch halb im Geiste der älteren Schule empfunden, frei von allem prunkenden Beiwerk und von wahrer innerer Fülle der Anschauung getragen. Die Köpfe sind schmäler und zierlicher als auf dem Dombilde; nur eine Perlenschnur krönt die hohe Stirn Mariä[2], breit und edel ordnet sich der Faltenzug, in des Kindes Ausdruck und Geberde prägt sich ergreifend das Menschliche und Göttliche zugleich aus.

Das früheste der von Meister Stephan auf uns gelangten Bilder scheint die Madonna im Rosenhag zu sein, ein liebliches kleines Werk, im städtischen Museum zu Köln[3] befindlich. Maria, mit reicher Perlenkrone geschmückt, sitzt hier, das unbekleidete Kind haltend, auf blumigem Rasen vor einer Rosenlaube, von musizirenden und anbetenden, geschäftigen Engeln umringt, während oben Gott Vater herabschaut. Ein zartes Idyll voll mystischer Poesie und paradiesischer Unschuld! Uebrigens weisen die kräftigeren Formen der Mutter und des Kindes schon stark auf die Gruppe des Dombildes hin. Dieser Uebergang von der alten Richtung zur neueren wird auch durch die im Germanischen Museum befindliche Tafel (Nr. 13) genügend charakterisirt, welche den Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes, Magdalena, Barbara und Christophorus vorführt.

Vom Jahre 1447 datirt das Darmstädter Bild, welches eher der Schule als dem Meister angehören möchte. Das Motiv ist die Darstellung im Tempel, eine reiche Composition, mit festlichem Charakter und einer Fülle anmuthiger Kinderköpfe.

Es gibt nun noch eine Anzahl von Bildern, bei denen eine Mitwirkung des Dombildmeisters angenommen worden ist, und die sich durch größere oder geringere Neigung zum Idealen oder zum Realismus unterscheiden. Eine Wiederholung des Dombildes, in kleinerem Maßstabe und mit einigen Veränderungen, zeigt den Einfluß jenes Werkes und die Gleichartigkeit des technischen Verfahrens in der Schule. Zwei größere Altarstücke, aus Heisterbach und Köln (S. Laurentius), sind jetzt zerstreut. Von ersterem bewahrt die Münchener Pinakothek im ersten Cabinet zwei Tafeln, jede mit vier Heiligen,

[1] Stifterin war die Aebtissin Elisabeth von Reichenstein, deren Eltern 1402 den Ehebund schlossen. Da sie auf dem Bilde noch sehr jung erscheint, kann dasselbe vor dem Dombilde entstanden sein. Vgl. Organ für christliche Kunst, 1854, S. 178, und 1865, S. 8. Dieses und das Dombild wurden von der Arundel Society in Farbendruck publicirt.

[2] Das Oval des Antlitzes ist etwas voller, als es der Formencanon der alten Schule zuläßt, die Hände sind kräftiger gestaltet. Augenscheinlich ist die Farbe noch Tempera.

[3] Nr. 118. Eine freie Wiederholung (Werkstattbild) in München, Pinakothek, Nr. 5.

das Kölner Museum zwei kleinere, Geißelung und Grablegung [1]. Von dem Altarwerk aus S. Laurentius befindet sich das jüngste Gericht im dortigen Museum [2]: zwölf Tafeln mit Apostelmartyrien besitzt das Städel'sche Institut in Frankfurt, zwei Tafeln die Münchener Pinakothek [3]. Das jüngste Gericht wird von Mosler und Passavant dem Dombildmeister zugeschrieben, doch verräth es andere Principien und ein minderes Schönheitsgefühl, in Darstellung des Körperlichen zwar erweiterte Kenntnisse, aber zugleich einen bedeutenden Schritt zu derberer Realistik hin; denn während die Darstellung der Seligen ganz der in der Kölner Schule üblichen idealen Auffassung ermangelt, offenbart sich in der Schilderung höllischer Scenen ein nicht ermüdendes Talent für das Abschreckende und Henkermäßige. Damit ist einer Richtung Bahn gebrochen, welcher die deutsche Kunst mit Vorliebe nachgeht, sei es bei Schilderung des Leidens Christi, oder der Verdammten im letzten Gericht.

Auch in den Miniaturen hat die Richtung Meister Stephans ihren Ausdruck gefunden. Die Bibliothek zu Darmstadt bewahrt ein kleines Gebetbuch in niederdeutscher Sprache, mit zahlreichen, äußerst feinen Illustrationen, deren landschaftliche Hintergründe, wie Randornamente aus Blumen und Früchten, Kenntniß der van Eyck'schen Schule verrathen, während einzelne Figuren an das Dombild, oder an die Apostelmartyrien in Frankfurt erinnern. Der ewige Kalender beginnt mit dem Jahre 1451, und am Schluß des Werkes findet sich die Zahl 1453 als Termin der Beendigung.

Erst nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts treten die Einflüsse niederländischen Kunstgeistes auf die deutschen Schulen zu Tage. Wie dieser Proceß sich vollzogen hat, ist nicht durch bestimmte Nachrichten festzustellen, sondern aus den Gebräuchen und Sitten der Zunftgenossen zu entnehmen. Wenn wir die Kölner Schreinsbücher prüfen, so findet sich darin eine Anzahl dort ansäßig gewesener Maler verschiedenster Herkunft, welche der Ruhm der Stadt und ihrer Kunst angezogen hatte. Aus Aachen, Lüttich, Wesel, Essen, Konstanz, Memmingen, Heidelberg und Worms kamen sie hergepilgert, und doch wurden in die Schreinsbücher nur solche aufgenommen, die zu den Besitzenden gehörten, während die größere Zahl der Fremden nach überstandener Lehrzeit gewiß der Heimat zustrebte. Ebenso pilgerten deutsche Künstler in die Werkstätten Rogiers van der Weyden zu Brüssel und an andere Orte, um die hochgepriesene flandrische Kunst mit ihrer neuen Technik der Oelmalerei kennen zu lernen. Der niederrheinische Stamm hat zudem die größte Verwandtschaft mit dem flämischen, wie denn auch der in der Schule Meister Stephans sich äußernde Naturalismus, mit seinen vollen, weichen Formen,

[1] Köln, Museum, Katalog Nr. 122. 123. Werkstattbilder von ziemlich roher Ausführung.

[2] Köln Nr. 121. [3] München Nr. 3. 4.

seiner Farbenpracht und seinem Behagen am Zeitcostüm dem niederländischen Realismus verwandt ist.

Wie lange der Einfluß Meister Stephans noch kräftig blieb, dafür ist ein von 1458 datirtes Bild im Kölner Museum[1] bezeichnend, welches den Erlöser am Kreuz mit Johannes und Donator vorstellt.

Nur noch geringe derartige Reminiscenzen finden sich dagegen bei dem Meister des Marienlebens, von dem acht Tafeln, sieben in der Münchener Pinakothek[2], und eine in der Londoner Nationalgalerie[3], vorhanden sind. Als stilistisch verwandt kann man dem Maler dann noch folgende Bilder zuweisen: das mit 1463 bezeichnete Altarwerk in der Kirche zu Linz am Rhein, Scenen aus dem Marienleben und der Passion enthaltend; ein zweites Altarstück in der Hospitalkirche zu Cues an der Mosel; eine Beweinung Christi, mit zwei Heiligen und Donator, in Köln[4]; eine Madonna mit S. Bernhard bei Clavé von Bouhaben in Köln; Maria, im Grünen unter Laube, mit drei weiblichen Heiligen, im Berliner Museum[5], woran sich noch einige Werkstattbilder anreihen, wie das Votivbild des Canonicus Bernhard de Reyda[6] in München; eine Krönung Mariä daselbst, und einige Tafeln mit Heiligen zu S. Kunibert in Köln.

Wir haben hier einen Maler vor uns, dessen schlanke, mäßig bewegte, aber ausdrucksvolle Gestalten ihr Vorbild augenscheinlich bei Dierick Bouts gesucht haben und einem feineren Realismus huldigen. Die Landschaft ist reich entwickelt, aber etwas phantastisch, ebenso wie die spätgotischen Architekturen. Das Colorit zeigt in milder Helligkeit ein den Kölnern eigenthümliches Element. Den Anschluß an die niederländische Kunst beweist übrigens noch besonders die Gestalt Mariä in der Scene des Tempelganges, welche Rogiers Dreikönigsaltar[7] entlehnt ist.

Das Altarwerk zu Linz am Rhein, bezeichnet 1463, schließt sich in Zeichnung und Formsprache an die genannten Darstellungen an[8], besonders ist das Motiv der Präsentatio fast das gleiche, wie auf dem Berliner Bilde und in der Münchener Folge. Das Colorit hat zwar nicht den hellen Ton wie die übrigen, dürfte aber durch Uebermalen in seiner Originalität alterirt worden sein. Diesen Werken reiht sich der Altar zu Cues an der Mosel stilistisch an. Er enthält eine Kreuzigung mit Dornenkrönung und Grablegung, nebst je drei Heiligen, und wurde ursprünglich von Nicolaus Cusanus dahin gestiftet, dessen greisenhaftes Portrait angebracht ist. Da dieser 1464,

---

[1] Köln Nr. 147. [2] München Nr. 22—28. [3] London Nr. 706.

[4] Köln Nr. 159. Aus S. Andreas. [5] Berlin Nr. 1235.

[6] München Nr. 34.

[7] Einst in S. Columba zu Köln, jetzt in der Münchener Pinakothek.

[8] Aus der Rathskapelle, wohin es von Tilman Joel, Probst von S. Florian zu Koblenz, einem geborenen Linzer, gestiftet wurde. In den zwanziger Jahren schlecht restaurirt, 1851 von Andreas Müller wiederhergestellt.

dreiundsechzigjährig aus dem Leben schied, dürfte das Bild nicht lange vorher entstanden sein. Die Figuren präsentiren sich auf diesen Motiven etwas spärlich für den Raum, der mit guter Landschaft ausgefüllt ist. Die Handlung wirkt aber recht lebendig, ohne daß, z. B. bei den Schergen der Dornenkrönung, die in der deutschen Kunst übliche Verzerrung sich aufdrängt. Ein im Besitz der Freifrau von Geyr zu Unkel befindlicher Altar zeigt in dem Mittelstück, einer Kreuzigung, Verwandtschaft mit dem Werke zu Cues. Die gewöhnlich vorkommende Gruppe der über das Gewand streitenden Soldaten ist fortgelassen.

Die Beweinung Christi, mit zwei Heiligen und Donator, auf dem Rahmen das Todesjahr des Gerardus de Monte, 1480, zeigend, stammt aus S. Andreas in Köln und befindet sich jetzt im dortigen Museum [1]. Die Composition präsentirt sich edel und würdevoll in ihrem pyramidalen Aufbau und gehört zu den besten, wirkungsvollsten Leistungen der deutschen Malerei jener Zeit. Die charakteristischen Züge des Meisters finden sich dann noch in einigen Altartafeln des Germanischen Museums zu Nürnberg wieder, so in der 1492 gestifteten Anbetung der Könige, und in den Flügeln eines größeren Werkes mit dem Tempelgang und dem Tode Mariä [2].

Nicht so fein und gewählt als die Darstellungen des Meisters vom Marienleben sind die des Autors der Lyversberg'schen Passion. Diese Folge von acht Tafeln mit Passionsscenen befand sich einst in der Sammlung Lyversberg zu Köln und gehört jetzt dem dortigen Museum an [3]. Auch hier ist ein Anlehnen an die Niederländer, besonders an Dierick Bouts, ersichtlich. Von letzterem hat der Autor die Schmächtigkeit der Figuren [4] und die Hände; auch die Landschaft ergibt deutliche Beziehungen zu jenem Meister, während das Colorit in seiner Helligkeit und die herausgebauten Stirnen, besonders aber die weiblichen Typen das kölnische Element verrathen. Augenscheinlich besitzt der Maler genug selbständige Eigenschaften, von denen einige der ganzen Schule gemeinsam sind, andererseits ist seine Beziehung zu Bouts eine so nahe, daß man wohl denken kann, er habe Löwen besucht, die nächstgelegene der damaligen Stätten niederländischer Malerei. Dieser Meister der Passion wurde zuerst durch die Brüder Boisserée aufgestellt, in deren Sammlung er ziemlich reich vertreten war.

Fassen wir die Charakteristica desselben zusammen, so finden wir, wie schon gesagt, schmächtige Körper, ausdrucksvolle Züge, ziemlich lebhafte, aber

[1] Köln Nr. 159. [2] Nürnberg Nr. 26—28.

[3] Köln Nr. 151—158. Vgl. Lübke, D. Kunstblatt, 1855. Passavant, Kunstreise, S. 418. Besonders wichtig die auf vergleichenden Studien fußende Arbeit von A. Scheibler, Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460—1500, Bonn 1880.

[4] Die Proportionen sind kürzer, als auf den Bildern des Meisters vom Marienleben. Die Modellirung ist eingehend, die Technik Oel.

eckige Bewegung, in der Haltung ruhiger Figuren Würde und eine gewisse Großartigkeit ausgeprägt, ohne jedoch bei den edleren Charakteren die Tiefe jenes unbekannten Autors zu erreichen. Auch ist er fähig, dramatisch zu erzählen, aber seine Charakteristik bleibt hinter der des Meisters vom Marienleben zurück, ja die Häßlichkeit seiner Modelle, so bei den Aposteln, besonders aber bei den Schergen, wird zuweilen abstoßend. Das Colorit erscheint durchgehends lebhafter, der Fleischton röthlicher, als auf den Bildern des Unbekannten in München. An ein Schulverhältniß beider Maler wäre schwerlich zu denken, eher, daß sie beide gleichzeitig gearbeitet haben.

Dem Autor des Münchener Marienlebens nähert sich in der milderen und gewählteren Auffassung jener von der Verherrlichung Mariä[1]: Die Jungfrau sitzt mit dem Kinde auf einem von Engeln getragenen Throne, zu den Seiten Gott Vater und der Heilige Geist. In der Landschaft unten das Lamm, dessen Blut in den Kelch fließt, dazu Heilige. Die Darstellung erinnert etwas an den Genter Altar. In großen symmetrischen Gruppen baut die Composition sich auf, die Proportionen sind aber etwas kurz, die Bewegung ist freier als bei dem Meister der Lyversberg'schen Passion, die Modellirung derb, mit Conturen; besondere Lebhaftigkeit spricht sich in den etwas plumpen Händen aus. Der milde Geist, der die eigenartig charakterisirten Figuren belebt, steht etwas im Widerspruch zu dem dunklen Colorit und der harten Behandlung, die sich mehr an oberdeutsche Schulen anlehnt. Die phantastischen Formen der Landschaft erinnern lebhaft an das Vorbild des Meisters vom Marienleben. Es werden diesem Autor noch zugeschrieben: in der Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln eine Geburt Christi und eine Anbetung der Könige; in der Kirche zu S. Goar Kreuzigung, auf den Flügeln Petrus, die Schlüssel empfangend[2].

Der Meister von S. Severin wurde nach zwei Tafeln in der Kirche dieses Heiligen schon von Kugler so benannt. Verwandtschaft mit einem der gleichzeitigen Kölner oder niederländischen Meister läßt sich bei ihm nicht nachweisen, vielmehr bleibt er eine ganz selbständige Natur, energisch, aber auch ohne Sinn für Schönheit und zartere Empfindung. Daher ist der Genuß in Betrachtung seiner Bilder ein durchaus zweifelhafter: die Proportionen sind überlang, die Köpfe hoch und schmal, Augen groß, Gesichtstypus ältlich, das Incarnat röthlich, mit grellen, kalkigen Lichtern, der Auftrag ist glatt und dünn. Am wenigsten genügen seine Madonnen, das steife, hagere Christuskind und die Engel, wie eine Anbetung der Könige im Museum zu Köln darthut[3], die als Hauptwerk des Malers zu betrachten ist. Es werden ihm dann noch zuertheilt: in Augsburg eine Himmelfahrt Mariä; im Bonner

[1] Vgl. Scheibler a. a. O. S. 44 ff. Kölner Museum Nr. 182. Aus der früheren Brigittenkirche.

[2] Scheibler a. a. O.

[3] Köln Nr. 195.

Provinzialmuseum vier Scenen der Ursulalegende; in München Christus am Oelberg und Beweinung[1]; in Schwerin eine hl. Helena und S. Augustin; zu Köln noch im Museum ein letztes Gericht und eine Madonna mit Heiligen[2]; im Chor von S. Severin S. Helena, Stephanus, Apollonia und Clemens, ruhige, nicht unwürdige Einzelfiguren; im Kensingtonmuseum zu London ein Ursulabild, wahrscheinlich zur Folge in Bonn gehörend; andere Ursulabilder im Musée Cluny zu Paris[3]. In diesen letztgenannten Stücken zeigt sich der Maler etwas freier, zwar noch immer anmuthslos, aber doch eher geneigt, die Jugend zu ihrem Rechte kommen zu lassen. Aeltere Typen sind noch immer von ausnehmender Häßlichkeit. Die Gestalten werden zuletzt etwas gedrungener, die Köpfe rundlich.

Als ein Meister ohne besondere Originalität und stark beeinflußt von Rogier van der Weyden stellt sich der Autor der sechs Tafeln mit Scenen aus dem Leben des hl. Georg dar[4]. Mit dem Meister der Lyversberg'schen Passion hat er keinen Zusammenhang. Seine Proportionen sind schmächtig, die Köpfe groß, die Hände mager und eckig, Bewegungen ausdrucksvoll, Gewandfalten hart. Auf Brocat und Geräth ist viel Gold verwendet, das Colorit wirkt etwas bunt. Anmuthend ist besonders die Landschaft.

Unabhängig vom Meister der Lyversberg'schen Passion bleibt auch der Autor eines Altares, die Jungfrau unter Baldachin darstellend, mit S. Bruno und Hugo nebst zehn knieenden Karthäusern[5]. Der Charakter dieses Werkes ist von dem des Georgaltares verschieden. Die Köpfe sind rundlich und weich, bei den Hauptfiguren von mildem Ausdruck, während die Portraitköpfe einen derben, schematischen Charakter an sich tragen. Erinnerungen an Meister Stephan sind noch vorhanden.

B. Westfalen.

In dem benachbarten Westfalen bildete sich eine der rheinischen verwandte Kunstrichtung aus. Auch sie ist bemüht, ideale Tradition zu conserviren und mit flandrischer Technik zu vereinigen. Ihren Mittelpunkt besaß die westfälische Malerei zu Soest, wo schon in der vorigen Epoche hervorragende Werke der Tafelmalerei entstanden. An der Wende des vierzehnten und im fünfzehnten Jahrhundert ist es hier Meister Konrad von Soest, der eine zahlreiche Schule um sich versammelte. Wir lernen ihn auf einem großen, 1404 bezeichneten Altarwerk in der Kirche zu Nieder-Wildungen als einen Maler kennen, der unter kölnischem Einfluß arbeitet und dem Anmuth wie Linien-

[1] Ersteres von Strixner als Burgkmair lithographirt.

[2] Köln Nr. 183. 184.

[3] Paris Nr. 728—729. Weiteres bei Scheibler a. a. O.

[4] Kölner Museum Nr. 172—176.

[5] Köln Nr. 230—232.

schönheit, besonders bei weiblichen Gestalten, nicht fremd sind [1]. Schlanke Proportionen, schmale Schultern und zartgebildete Extremitäten geben in Verbindung mit dem starken Ausbiegen des Körpers und reichlicher Vergoldung den Bildern noch einen rein mittelalterlichen Charakter. Stilistisch mit dem bezeichneten Altar verwandt und dem Meister Konrad zuzuschreiben sind dann: ein Votivbild in der Kapelle S. Nicolaus zu Soest, mit dem hl. Nicolaus und der Stifterfamilie; eine Kreuzigung in der Kirche zu Warendorf; drei Fragmente eines Altars — zwei Passionsscenen und Pfingstfest — in Freckenhorst (Pfarrhaus). Stärkeren Anschluß an die Richtung Meister Wilhelms, besonders in den weiblichen Idealtypen, verrathen die zwei Tafeln, mit je vier Darstellungen aus dem Marienleben, in der Kirche zu Fröndenberg [2], während die buntgemusterten Stoffe und reichliche Vergoldung westfälischen Geschmack bekunden. In anderen Werken ist es schwer, bei sich durchkreuzenden Eigenthümlichkeiten, wie sie oft gleichberechtigt auftreten, die Herkunft eines Bildes zu bestimmen.

Die Verbindung der Stadt Soest mit der Hansa brachte es mit sich, daß Producte der westfälischen Malerschule dorthin verlangt wurden. Darauf weisen die aus der Jacobikirche in Lübeck stammenden, jetzt zu Schwerin befindlichen Reste eines größeren Altarwerkes, und das Diptychon mit vier Motiven aus dem Marienleben, in der gleichnamigen Kirche zu Danzig.

Unter den Nachfolgern Konrads von Soest tritt bis zu dem Meister von Liesborn, in der Mitte des Jahrhunderts, keine die Schule überragende Originalität zu Tage. Der Chronist des Klosters [3] hat uns den Namen des Verfertigers jenes im Jahre 1465 eingeweihten Altares nicht hinterlassen, und man hat aus diesem Schweigen die Folgerung ziehen wollen, daß er ein Conventuale gewesen sei. Wie sich aus den Fragmenten schließen läßt, die zum Theil in die Nationalgalerie nach London gekommen sind, bildete das Hauptmotiv den Gekreuzigten, dessen Blut von schwebenden Engeln in Kelchen aufgefangen wird; daneben je drei Heilige: Maria mit Cosmas und Damianus, andererseits Scholastica und Benedictus. Die vier verlorenen Bilder der inneren Seite stellten, wie man aus der Reihenfolge auf anderen westfälischen Altären schließen will, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstfest und letztes Gericht dar. Erhalten sind nur der Kopf des Gekreuzigten bis zur Brust, die Halbfiguren der beiden Nebengruppen und einige Engel. Die Flügel bestanden aus je vier kleineren Bildern, von denen Verkündigung und

[1] Auf den Innenseiten vier Motive aus der Jugend des Erlösers, dann solche aus der Passion, Auferstehung, Himmelfahrt, letztes Gericht, auf den Flügeln je zwei Heilige. Die Inschrift ist jetzt erloschen.

[2] Abbildungen in der Publication der Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen, Kr. Hamm und Kr. Warendorf.

[3] Chronicon Liesbornense in B. Wittii historia Westphaliae, 1772. Vgl. Nordhoff, Die Chroniken des Klosters Liesborn, Münster 1866.

Darstellung im Tempel ganz vorhanden sind, Geburt Christi und Anbetung der Könige aber nur theilweise. In diesen Fragmenten liegt noch ein guter Theil der älteren, idealen Anschauung heiliger Personen und biblischer Motive. Die Köpfe sind mit wirklichem Schönheitsgefühl entworfen, ja die großen, mandelförmigen Augen, die wohlgebildeten Nasen, der ausdrucksvolle Mund, das energisch geformte Kinn lassen uns an italienische Vorbilder denken. Von großer Noblesse zeugt auch die schlichte Anordnung der Falten. Ein Fra Angelico verwandter Geist tiefinnerlicher Andacht beseelt das Ganze, so daß es nicht so unglaublich klingt, ein Mönch des Klosters sei der ungenannte Autor; oder hat der Maler in Italien selbst geweilt und dort seine Formsprache gemodelt? Uebrigens kennt er wohl die Natur und weiß, z. B. auf dem Bilde der Verkündigung, das Zimmer geschmackvoll auszustatten, aber es leitet ihn ein feiner Sinn, den geistigen Inhalt durch die Form zu stützen, nicht zu belasten, wie er einem Laien kaum zuzuschreiben ist. Darum muß man es aufs höchste beklagen, daß dieses edle Werk, eines der anziehendsten jener Epoche überhaupt, durch die Klosteraufhebung in Hände gelangte, die es mitleidslos zertrümmerten [1].

Keiner der gleichzeitigen oder nachfolgenden westfälischen Maler, auf welche der Meister von Liesborn seinen Einfluß geübt hat, ist ihm in Noblesse und Pietät der Auffassung nahegekommen. Seine edle Formsprache scheint so ganz hervorgewachsen aus tiefinnerem Fühlen und großer Anschauung, daß er, einsam und unabhängig, wie er aufgetreten, auch ohne Nachfolge geblieben ist. Der Altar zu Lünen an der Lippe, von dem das Museum in Münster das Veronicabild aufbewahrt, kommt ihm noch am nächsten; weniger der Hauptaltar in Süninghausen, mit dem Gekreuzigten als Hauptmotiv und Passionsscenen auf den inneren Seiten. Zu nennen sind ferner: aus der Wiesenkirche zu Soest, jetzt im Museum zu Münster, das Nolimetangere, wozu die Marter der thebaischen Legion und der hl. Erasmus gehören [2], Tafeln, in denen der Realismus doch die edle Formsprache und den idealen Schwung des Liesborner Meisters schon stark verdrängt hat; in demselben Museum dann noch eine Geburt Christi, nebst vier Motiven aus der Legende; vier Tafeln im Kölner Museum [3], welche vielleicht zu der Auferstehung im Germanischen Museum zu Nürnberg [4] gehörten. Eine stärkere Herrschaft des Realismus zeigt ein Altar, dessen Mittelstück jetzt in Berlin [5] sich befindet und eine figurenreiche Kreuzigung darstellt, welcher noch einige Scenen aus der Passion, nebst Grablegung und Vorhölle eingefügt sind,

[1] Im Museum zu Münster der herrliche Engel mit Kelch und die fünf anderen um das Christkind in tiefer Andacht knieenden, Fragment eines größeren Bildes. Bei Rittergutsbesitzer Löb, unweit Hamm, weitere Reste: Brustbilder von zwei kelchtragenden Engeln, eines Königs, zweier Hirten (?).

[2] Münster Nr. 75—77. [3] Köln Nr. 247. 248. 265. 266.

[4] Nürnberg Nr. 34. [5] Berlin Nr. 1222.

welche die Uebersichtlichkeit des Ganzen erheblich beeinträchtigen. Noch derbere Formsprache findet man in dem der Wiesenkirche zu Soest angehörigen Altar des nördlichen Seitenchors, bezeichnet 1473, mit der Darstellung der heiligen Sippe, dabei Scenen aus dem Leben Mariä und der Jugendgeschichte Christi. Außer groben, bäurischen Typen sind der knittrige und gehäufte Faltenwurf, sowie bunte, geschmacklose Farbe für Ausartung des Stils in der westfälischen Malerei bezeichnend. Derselben Richtung gehören die zwei im Museum zu Münster befindlichen Tafeln der Grablegung und Verspottung Christi an. Einigen Einfluß des Liesborner Meisters zeigt noch der aus dem Paderbornischen stammende Gert van Lon, von dem zwei aus Corvey stammende Altarwerke im genannten Museum aufbewahrt sind [1]. Wir finden hier noch den Goldgrund, ein gewisses Streben nach Milde des Ausdrucks und eine kräftige Farbe.

Der Einfluß der Kölner Malerschule scheint sich südlich bis Frankfurt hin ausgedehnt zu haben, wo Sebaldus und Konrad Fyol urkundlich nachgewiesen sind [2]. Ersterer zierte 1442 das Rathsgemach im Römer mit Motiven aus der Rechtspflege, wie es damals üblich war. Noch bedeutender war sein Sohn Konrad, über den bis 1496 urkundliche Notizen erhalten sind.

Am Oberrhein hatte das Concil zu Konstanz durch den Zusammenfluß so vieler bücherkundiger Herren die Miniaturmalerei angeregt, wovon die Chronik des Concils, durch Ulrich von Richenthal verfaßt, Zeugniß ablegt.

C. Die schwäbische Malerschule.

Oberrhein und Elsaß.

In Köln und Westfalen, wo die Malerei schon in der vorigen Epoche ihre charakteristische Ausgestaltung erfahren hatte, konnten durch nachbarlichen Verkehr und Verwandtschaft des niederrheinischen Stammes mit dem flämischen die Eindrücke des van Eyck'schen Naturalismus unvermerkt mit einheimischen Traditionen sich mischen; anders gestaltete sich das Verhältniß da, wo keine eigentliche Schule erwachsen und dem Bedürfniß nach Kunstprodukten, die ja zumeist kirchlichen Zwecken dienten, nur von einzelstehenden oder eingewanderten Meistern entsprochen wurde. Durch die Glaubenskämpfe sind nun auch unzählige Tafelbilder vernichtet worden, wie dies besonders im Elsaß geschehen ist, wo die Malerei in Blüte stand. Von den urkundlich genannten Malern zu Straßburg, Johannes Hirtz und Hans Tieffenthal, sind uns keine Werke übermittelt worden. Von ersterem, der 1427 genannt wird, be=

[1] Münster Nr. 111—120. Ein dritter Altar (Flügel) Nr. 106—109. Ueber Gert van Lon vgl. Zeitschrift f. b. K. XVI, 292 ff. In Münster ist Johann Körbeke um 1470 thätig, vgl. Kunst= und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen, II, 147.

[2] Vgl. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., 1862, S. 16; Zusätze 1867, S. 22.

merken Gailer von Kaisersberg und Wimpheling [1], daß er von den Malern allseitig geschätzt worden, daß seine Bilder in Straßburg und selbst weiterhin verbreitet gewesen. Hans Tieffenthal aus Schlettstadt hatte sich, nach seiner Wanderung in die Schweiz, 1433 ebenfalls in Straßburg niedergelassen. Lucas Moser, von Weil der Stadt, ist uns nur durch das Altarwerk der Kirche zu Tiefenbronn (1431) bekannt geworden, in dem einzelne Figuren stark an Meister Wilhelm von Köln erinnern, so daß wohl anzunehmen ist, der Maler habe jene Stadt aufgesucht. Das Mittelstück dieses Altares nimmt die Verklärung der hl. Magdalena in Schnitzwerk ein, die Flügel und das Bogenfeld enthalten Scenen aus der Legende der Heiligen und ihres Bruders Lazarus. Auf der Predella die klugen und thörichten Jungfrauen. Der Maler bezeigt viel Natursinn, sowohl im Körperlichen als in der Landschaft, auch sucht er mit Geschick die perspectivischen Aufgaben zu lösen, worin er gleichzeitige Kölner Maler übertroffen hat.

Niederländischen Einfluß vertritt in jener oberen Rheingegend zunächst ein von 1445 datirtes Tafelbild der Galerie zu Donaueschingen [2], welches die Zusammenkunft der Einsiedler Paulus und Antonius darstellt. Hier ist sowohl in den beiden Persönlichkeiten als in der Landschaft eine so schroffe Realistik entfaltet, wie sie nur durch einen Besuch des Malers in den Niederlanden erklärlich wird. Die obere Gruppe des Bildes, Christus von Engeln umgeben, erinnert an den Genter Altar.

Von Justus de Allamagna, der 1451 im Kloster S. Maria di Castello zu Genua ein Wandbild der Verkündigung malte, ersehen wir, daß er ebenfalls die Heimat der van Eyck aufgesucht hatte, denn seine Composition ist nur eine freie Wiedergabe derjenigen auf dem Genter Altar [3]. Das Bild, jetzt unter Glas, scheint bis auf einige Theile gut erhalten. Die Scene ist in ein reichverziertes gotisches Zimmer verlegt, durch drei Rundbogen gewinnt man den Ausblick in ein offenes Hügelland, von Episoden aus der Jugendgeschichte Christi belebt. Aus der Höhe sendet Gott Vater Strahlen auf die Jungfrau herab. Die Malerei ist Tempera.

Seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts treten dann schon Künstlerindividualitäten hervor, welche der Forschung Material darbieten. In Kolmar lebte damals Kaspar Isenmann, von dem wir wissen, daß er 1436 Bürger war, 1462 den Auftrag erhielt für den Hochaltar von S. Martin, wobei die Ausführung der Tafeln in Oelfarbe und auf Goldgrund stipulirt wurde [4]. Das Museum in Kolmar besitzt noch einige Fragmente dieses Altarwerkes, welche Scenen aus der Passion vorführen und eine ganz realistische Tendenz verrathen.

---

[1] Epitome Rer. German. cap. 68. [2] Donaueschingen Nr. 1.

[3] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Altniederländische Malerei, S. 183 ff. Abbild. bei Förster, Denkm., XI. Bd. Die Inschrift lautet: „Justus d'Allamagna pinxit, 1451."

[4] Der Vertrag abgedruckt im Repert. II, 152 ff. Wir ersehen aus dieser Bedingung, daß die van Eyck'sche Technik damals in Kolmar noch wenig prakticirt wurde.

Den heiligen Scenen des Abendmahles, des Oelberges, der Grablegung mangelt jede religiöse Stimmung, ja, bei den Leidensmomenten ist in den Henkern Uebermenschliches an Häßlichkeit und Caricatur geleistet. Der Anatomie des Körpers ist der Maler augenscheinlich nicht gewachsen, daher die arge Verzerrung des heiligen Leichnams. Hat Isenmann die Niederlande besucht? Angesichts der weiblichen Gestalten in der Grablegung möchte man an flämische Vorbilder denken, andererseits überwiegen die burlesken Modelle aus den Passionsspielen der deutschen Heimat.

Martin Schongauer.

Nur dürftige Nachrichten knüpfen sich an diesen gefeierten Namen. Wo sind die Bilder geblieben, von denen Wimpheling schrieb [1], daß sie nach Italien, Spanien, Gallien und Britannien den Ruhm des deutschen Malers getragen hätten? Wir besitzen eine Anzahl von solchen, die man als Werke Schongauers betrachten darf, aber sie gehören fast sämmtlich nur seiner früheren Periode an. Um den gereiften Stil des Malers zu beurtheilen, wären wir also nur auf die stattliche Reihe der mit M + S. bezeichneten Stiche angewiesen, wenn sich nicht noch im Elsaß und dessen Nachbarschaft Tafelbilder vorfänden, die, gegen Ende des fünfzehnten und am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entstanden, zum Theil directe Beeinflussung seitens Schongauers verrathen und somit Rückschlüsse auf dessen Formgebung und Malweise zulassen [2].

[1] Epitome Rer. German. 1505, cap. 68: ‚Quid de Martino Schon Columbariensi (Colmariensi) dicam, qui in hac arte tam fuit eximius, ut ejus depictae tabulae in Italiam, in Hispaniam, in Galliam, in Britanniam et alia mundi loca abductae sint. Extant Columbariae in templo D. Martini et S. Francisci praeterea Seletstadii apud Praedicatores in ara, quae divo Sebastiano sacra est, imagines hujus manu depictae, ad quas effingendas exprimendasque pictores ipsi certatim confluunt et si bonis artificibus fides adhibenda est, nihil elegantius, nihil amabilius a quoquam depingi reddique poterit.‘ Vgl. Fiorillo, Deutschland, II, 280. Hier ist der Passus nach einer späteren Ausgabe citirt, wo Martin ‚Colmariensis‘ genannt wird. Beide Ortsnamen sind üblich. Vasari (V, 397) bemerkt im Leben des Marcantonio: ‚Passata poi questa invenzione in Fiandra, un Martino, che allora era tenuto in Anversa eccellente pittore, fece molte cose, e mandò in Italia gran numero di disegni stampati.‘ Es folgt dann die Beschreibung einer Anzahl von Stichen, die in der That Schongauers Eigenthum sind. Vasari gedenkt seiner auch im Leben des Gherardo Miniatore (III, 402), welcher die Stücke des Martin Schongauer copirte.

[2] Es ist das Verdienst von Daniel Burckhardt, nach dieser Richtung hin fleißige Untersuchungen angestellt zu haben, die er in seiner Dissertation: ‚Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein, Basel 1888‘, niedergelegt hat. Nach den zum Theil antiquirten Darstellungen von Fiorillo, Quandt (Kunstblatt 1840, S. 324), Goutzwiller (Musée de Colmar, 2e éd. 1875), Waagen, Kugler, Förster, Schnaase (VIII, 391 ff.), hat zuerst Galichon (Gazette des beaux arts III, 1859) eine kritische Sonderung der Stiche versucht. Woltmann (Geschichte d. d. Kunst im Elsaß, 1876) und W. Schmidt

Fassen wir zunächst die wenigen Ergebnisse archivalischer Forschungen und die Notizen der Schriftsteller über ihn zusammen. Im Jahre 1445 erwirbt der Goldschmied Kaspar Schongauer, Martins Vater, das Bürgerrecht in Kolmar. Nach der handschriftlichen Angabe des Hans Burgkmair, auf der Rückseite von Schongauers Portrait (in der Münchener Pinakothek), stammte die Familie aus Augsburg, Martin aber ist um 1450 in Kolmar geboren und mag zunächst wohl von seinem Vater Unterricht erhalten haben, späterhin vielleicht auch von dem in Kolmar thätigen Kaspar Isenmann. Als junger Gesell pilgerte er nach Flandern und nahm dort Rogier van der Weyden zu seinem Vorbilde, wie denn jene in der Frühzeit des Meisters wirksamen flandrischen Eindrücke und Reminiscenzen nur langsam aufgegeben werden. In Lambert Lombards Schreiben an Vasari [1] wird Rogier zwar als Martins Lehrer bezeichnet, doch ist dies nicht wahrscheinlich. Der Name Schon, Schön, oder Hüpsch Martin, den ihm die Zeitgenossen beilegten, ist nicht Abkürzung des Familiennamens, sondern, wie Beatus Rhenanus [2] versichert, ihm nur wegen seiner Anmuth im Malen gegeben. Die Italiener haben ihn Bel Martino, die Franzosen Beau Martin genannt; das Kirchenbuch bezeichnet ihn als ‚Der Maler Preis‘; Vasari, in augenscheinlicher Verwirrung, macht ihn zum Niederländer ‚Martino d'Anversa‘ und sogar ‚Martino d'Ollanda‘, dem auch Condivi, im Leben des Michelangelo, gefolgt ist.

Da Wimpheling berichtet, daß zu seiner Zeit Bilder von Schongauer in den Kirchen von S. Martin und S. Franciscus zu Kolmar gefunden wurden, darf man schließen, daß die in der Sacristei der letzteren befindliche ‚Maria im Rosenhag‘, datirt 1473, ein Originalwerk des Meisters sei [3]. In einigen Details scheint sie auf einen älteren Stich zurückzugehen und gleicht im übrigen sehr den flandrischen Madonnen Rogiers van der Weyden. Vor einer Rosenlaube, mit Vögeln im Gezweig, sitzt die etwas überlebensgroße Jungfrau mit dem die Arme um ihren Hals schlingenden Kinde. Ein rother, faltenreicher Mantel umgibt ihre imponirende Gestalt, blaugekleidete Engel halten schwebend eine Krone über ihrem Haupte. Die Typen sind ältlich, wie auf

(Dohme's Kunst und K. des Mittelalters und der Neuzeit, I, 1875) faßten die gewonnenen Resultate zusammen. Die Arbeiten von His (Todesjahr des M. Schongauer, im Archiv für zeichn. Künste, 1867) und Gérard (Les artistes de l'Alsace etc.. 1872) streben demselben Ziele nach. 1880 veröffentlichte A. v. Wurzbach seine vielumstrittene Untersuchung über M. Schongauer. Vgl. dazu Scheibler (Repert. für Kunstw. VII, 31 ff.), Lübke (Zeitschrift für bild. K., 1880, S. 74 ff.), Colvin (Jahrbuch VI, 69 ff. der Preuß. Kunstsamml.).

[1] Gaye, Carteggio, III, 173 ss. Da Lambert den Dürer als ‚discepolo di esso Bel Martino‘ bezeichnet, ersieht man, daß er es mit diesen Angaben nicht streng genommen hat.

[2] B. Rhenani Rer. German. libri III, p. 147, ed. Basil. 1531.

[3] Burckhardt erklärt für die älteste Leistung Schongauers überhaupt den Stich der Madonna (B. 31). Vgl. S. 7 f.

Rogiers Bildern, die Hände der Jungfrau mager, der nackte Kindeskörper ist unbehilflich, ohne jugendliche Frische, der Ausdruck des Ganzen aber feierlich, voll schwermüthigen Ernstes. Die Formkenntniß des Malers bleibt zwar hinter der des Niederländers zurück, auch entbehrt die Farbe aller plastischen Kraft, wie denn schon Lambert Lombard in seinem Briefe an Vasari bemerkt, daß Schongauer, weil an den Kupferstich gewöhnt, im Colorit Rogier nicht erreicht habe. Daß das Bild ganz und gar auf ein flandrisches Original zurückgehe, läßt sich nicht erweisen [1].

Das städtische Museum in Kolmar besitzt außerdem eine Reihe von Bildern, welche Schongauers Namen führen, obgleich ihre Anzahl schon Bedenken erregen müßte, da die Schrecken der Revolution 1796 in jener Stadt hausten und die Bilderstürmer auf offenem Markt ihre werthvollsten Kunstschätze verbrannten [2].

Eine Bilderfolge von 16 Tafeln im genannten Museum, Scenen aus der Passion, ehemals Flügel eines Altars in der dortigen Dominikanerkirche, präsentirt sich übermalt, wodurch die Umrisse ihren feinen Schwung verloren haben, enthält aber doch viel Schönes, obgleich die Ausführung ziemlich flüchtig ist. Einzelne Typen, so Maria, Joseph von Arimathäa, Maria Magdalena, gleichen den Figuren Rogiers in seinen bekanntesten Werken — Anklänge, die sich in der gestochenen Passion nicht mehr vorfinden, wo die Köpfe jugendlicher und frischer geworden, die Brocatgewänder verschwunden sind.

Da es nicht glaublich ist, daß Schongauer damals schon mit vielen Gehilfen arbeitete [3], wird man ihm diese Tafeln zuschreiben müssen, in denen sich das Ringen nach entsprechendem Ausdruck innersten Fühlens in Ungleichheiten kundgibt, wie man das auch bei Masaccio findet. Während der Ausführung erhöhte der Convent der Dominikaner den Preis für die noch restirenden Tafeln, vermuthlich weil das Gebotene nicht völlig den Wünschen entsprach, daher denn auch die späteren Compositionen feinere Durcharbeitung zeigen. Diese gemalte Passion gibt schon Hinweise für den wirklichen Stil Schongauers: es finden sich nicht nur phantastische Elemente, wie sie der Stich ‚Versuchung des hl. Antonius' darbietet, sondern einzelne Typen beginnen sich von ihren ältlichen, niederländischen Vorbildern abzulösen und in die aus den Stichen bekannten Persönlichkeiten zu wandeln. Ja, die Passionsfolge bildet das einzige vermittelnde Glied zwischen den Jugendarbeiten des Meisters und denen seiner vollen, originalen Kraft. Das Museum zu Kolmar besitzt dann noch zwei andere Altarflügel, aus der Präceptorei zu Isenheim stammend. Einmal ist die Verkündigung dargestellt, dann Maria, das auf ihrem Mantel ruhende Kind anbetend, während S. Antonius gegenübersteht. Erinnert

[1] So die Behauptung Burckhardts S. 9.

[2] Vgl. v. Quandt im Kunstbl. 1840, Nr. 78.

[3] Daß Schongauer in späteren Jahren über eine Anzahl von Gesellen und Lehrlingen verfügte, wird durch das Zeugniß zweier großen Meister verbürgt.

namentlich das zweite Motiv an Rogier, so sind doch die Typen der Jungfrau und der Engel von so jugendlicher Frische, wie sie den ältlichen Köpfen der Niederländer keinesfalls eigen ist. Der Stifter neben S. Antonius ist Johann von Orliac, 1466—1490 Präceptor in Isenheim. Wir dürften hier Originale Schongauers finden, welche einem gegen 1475 vollendeten Altarwerke angehörten [1]. Ein Anhaltspunkt für die Chronologie der Werke des Meisters bietet sich nun in dem geschnitzten Schrein der Kirche von Churwalden, Kanton Graubünden in der Schweiz. Die an sich geringen Tafelbilder desselben sind theilweise Copie des Isenheimer Altars und tragen die Jahreszahl 1477 an sich [2]. Der Maler von Churwalden hat also noch das alte Isenheimer Werk gesehen und frei copirt, ehe das Schongauer'sche Original der Verkündigung entfernt wurde. Von den Stichen wäre derjenige der ‚Großen Geburt' (Bartsch 4) stilistisch den Isenheimer Flügeln am nächsten. Derselbe zeigt, mit dem ungefähr gleichzeitigen Blatt der ‚Versuchung des hl. Antonius' verglichen, bedeutende Contraste in künstlerischer Auffassung, wie denn schon in der Passionsfolge diese Doppelnatur des Malers sich Bahn bricht. Wie verschieden von den bewegten Marterscenen ist z. B. die würdevolle ‚Grablegung' (B. 18.)! Was nun Schongauers Thätigkeit als Maler im Laufe dieser zweiten Periode anlangt, so kann Wimpheling [3] unter ‚tabulae depictae, quae a mercatoribus in Italiam transportantur' unmöglich bloß Kupferstiche verstanden haben, auch wäre das ‚pictorum gloria' bei des Malers Namen im Anniversarienbuche auf einen bloßen Stecher nicht wohl anzuwenden. So viel Unterscheidung müssen wir den Zeitgenossen doch wohl zutrauen.

Schongauer hatte mit seiner Kupferstichpassion eine ruhigere Bahn eingeschlagen. Der Sinn für das Phantastische, Fratzenhafte beginnt sich zu läutern; die Composition wird übersichtlicher, den landschaftlichen Hintergründen mehr Sorgfalt gewidmet. Dieser Periode gehören stattliche Blätter an, so die ‚Große Kreuzigung' (B. 21), die ‚Anbetung der Könige' (B. 6), die ‚Flucht nach Aegypten' (B. 7), obgleich sie ihrer technischen Ausführung nach ziemlich weit auseinanderliegen. Aber von der ‚Großen Kreuzigung' an bis zur ‚Kreuzigung mit Schergen' (B. 24) hat der Stil des Malers eine gewisse Festigkeit erlangt. Es liegt nahe, anzunehmen, daß die in jenen Blättern ausgeprägte Compositionsform, ebenso wie die Typen, bei Tafelbildern Verwendung fanden, denn die Passion war das von den Malern des fünf-

[1] Auch die früheren Außenseiten waren wohl von Schongauer. In den neunziger Jahren unter Abt Guido Guersi wurden sie entfernt und durch geringe, freie Nachahmungen eines untergeordneten Malers ersetzt. Den betreffenden Autor findet Burckhardt in zwei Werken des Kolmarer Museums wieder (Kat. Nr. 157. 158). Vgl. S. 30 des cit. Werkes.

[2] Vgl. Rahn, Kunstgeschichte der Schweiz, S. 743 ff.

[3] Derselbe lebte außerdem in nächster Nähe des Meisters.

zehnten Jahrhunderts am häufigsten geübte Thema. Untergeordnete Kräfte mögen diese Vorbilder nachgeahmt, oder Entwürfe Schongauers stricte ausgeführt haben; jedenfalls sind in den auf den Kolmarer Meister zurückgehenden Tafelbildern einzelne Motive und Figuren der Stiche anzutreffen [1]. Unter den Passionsscenen ist es besonders die Kreuztragung, welche dreimal zum Vorwurf eines Blattes genommen und ausführlich behandelt worden ist; vergeblich würde man aber hier einen idealen Zug suchen: noch überwiegt das Bedürfniß an äußerer, bewegter Handlung; von der tieferen Schönheit späterer Heiligenbilder, dem peruginesken Adel ist nichts zu finden [2]. Diese Composition wurde mehrfach benutzt und ausgebeutet, ja es scheint, daß ein Original von Schongauer, welches das althergebrachte, ikonographische Schema durchbrach, diesen Bearbeitungen zu Grunde gelegen habe, in dem die Fehler der Stiche von kundiger Hand verbessert wurden [3]. Jenes Original hätte dann sowohl auf Dürer und Krafft, als auf Raffael seinen Einfluß geübt, welcher im ‚Spasimo' davon Gebrauch machte.

Die Kreuzigung, Tafelbild der Kirche von Bühl im Elsaß [4], zeigt Motive aus sehr verschiedenen Schongauer'schen Stichen, und zwar in geschickter Combination, so daß man hier wohl an ein Atelierbild denken kann. Vergleichen wir es mit einer Tafel in der Spitalkirche von Kolmar, so können wir, mit Abrechnung der Nebenfiguren, uns die Originalcomposition in ihren Hauptmotiven nahebringen.

Dieser zweiten Periode gehören von Werkstatt- und Schulbildern die zur Kreuzigung passenden Flügel in der Kirche zu Bühl an: Oelberg, Verspottung, Geißelung und Kreuztragung; ferner der Eccehomo in der Sacristei von S. Martin zu Kolmar; einige Bilder im Museum von Unterlinden [5]; der Tod Mariä, Tafelbild in Donaueschingen [6]; Altarflügel in der Galerie zu Karlsruhe [7]; drei Darstellungen in der Spitalkapelle zu Oberehnheim im Elsaß; zehn Tafeln an der Chorwand von Alt-S.-Peter zu

[1] Die muthmaßlichen Nachbildungen im Museum zu Bern (Kat. Nr. 57. 58); in Basel (Zeichnung des Bandes Us); Museum zu Kolmar (Kat. Nr. 126); Galerie von Donaueschingen (Kat. Nr. 8); Rathhaus von Luzern (Tafelbild); Spitalkapelle Oberehnheim (Tafelbild); Kirche von Muttenz (Wandbild). Vgl. Burckhardt a. a. O. S. 38 f.

[2] Die erste Bearbeitung fällt in die Jugendzeit und ist schwach, es folgt der große Kupferstich B. 21, dann B. 16. Freie Copien finden sich in Straßburg (Alt-S.-Peter, Tafelbild); Donaueschingen (Galerie, Tafelbild ohne Nr.); Augsburg (Galerie, Tafelbild Nr. 77); Chur (Münster, Tafelbild, nördl. Seitenschiff); Zürich (Stadtbibliothek, Tafelbild); bei Schäufelin B. 24 u. A. Dürer, große Passion, Holzschnitte. Nachbildungen des Eccehomo in Kolmar (Sacristei von S. Martin); Muttenz (Wandbild); Straßburg (Alt-S.-Peter). Vgl. Burckhardt a. a. O.

[3] Im Elsaß findet sich noch eine Anzahl solcher Nachbildungen.

[4] Woltmann, Deutsche Kunst im Elsaß, S. 212.

[5] Kat. Nr. 106—111. [6] Fürstl. Galerie Nr. 13. [7] Kat. Nr. 36. 37.

Kreuztragung.

Kreuzigung.

Auferstehung.

Aus Schongauers Kupferstich-Passion. (Zu S. 583.)

Straßburg[1]; die Tafel im Pfarrhaus zu Thann, mit Christus, Johannes und den beiden Jacobus[2]; im Münster von Ulm das ‚Schongaueraltärchen'.

Nachdem das Talent des Meisters in dieser zweiten Stilperiode sich nach Seite des Realismus hin durch lebhaft bewegte, mehr äußerlich, als nach feiner seelischer Stimmung vollendete Compositionen eine Bahn gesucht, die seinem innersten Wesen augenscheinlich nicht entsprochen, kehrt er nun innerhalb der Jahre 1480—1491 mehr und mehr zur idealen, mittelalterlichen Auffassung zurück. Die größere Hälfte der Stiche gehört dieser letzten Periode an. Als ob der unruhig strebende Geist einen Blick in das Reich der Vollendung gethan und das Ewige, Zeitlose geschaut, so spiegeln diese Blätter die Intuition jener Ideale wieder — eine höhere Wahrheit, als die der irdischen Formenwelt mit den Zufälligkeiten der Umgebung. Ebenso wenig als Perugino, mit dem man den deutschen Meister in Vergleich gebracht hat[3], ist er in dieser neuen Richtung schwankend, im Conflict mit dem innersten Heiligthum der Seele, oder producirt er wesenlose Schatten. Geleitet von dem Bewußtsein, daß die am höchsten entwickelte organische Form aus dem Gegebenen abstrahirt und mit höherem Dasein erfüllt werden muß, strebt er dem edelsten Ziele entgegen, welches der darstellenden Kunst, insbesondere ja der seelischer Vertiefung am meisten zugänglichen Malerei beschieden ist[4]. Unsterbliche Jugend leuchtet uns aus den ruhigen Heiligenbildern entgegen, die der Grabstichel des Meisters jetzt entwirft. In der bewegten Epoche des scheidenden Quattrocento, im gährenden Zwiespalt der Leidenschaften weisen diese Andachtsblätter auf den Frieden im Heiligthum des Glaubens, ehe die verheerenden Stürme der Revolution hereinbrechen.

In dieser letzten Periode mag Schongauer auch die mit den Typen der Stiche harmonirenden Entwürfe zu kleineren Tafelbildern gefertigt haben, wie

[1] Passionsscenen darstellend.

[2] Vgl. Woltmann a. a. O. S. 245. Von Förster dem Zeitblom zuerkannt.

[3] Sandrart macht aus der geistigen Verwandtschaft beider Maler ein concretes Freundschaftsverhältniß. Noch in neuerer Zeit hat die ganz unhaltbare Ansicht von Schongauers italienischer Reise Vertreter gefunden.

[4] Burckhardt (a. a. O. S. 62) identificirt ‚Manier' mit ‚idealer Anschauung', indem er behauptet: ‚Mit Recht dürfen wir nunmehr von den Werken Schongauers und seiner Schule sagen: sie sind manierirt; der Meister stellt die Menschen nicht mehr dar, wie sie von der Natur geschaffen sind, sondern er stilisirt sie nach seiner eigenen idealen Auffassung.' Diesem Vorwurf würden freilich auch Fra Angelico, Perugino, Leonardo und Raffael nicht entgehen können, daß sie mehr oder weniger die in der Natur zerstreuten Elemente der Schönheit ihren höheren Zwecken dienstbar machten. Ebenso unreif ist der Passus (S. 63 bei B.): ‚Wie wir aus den späteren Blättern ersehen, fehlte Schongauer der Respect vor der Natur. Er setzte an die Stelle der lebenden Wesen eine abstracte Menschengestalt, an deren Existenz niemand zu glauben genöthigt ist.' Danach hätte die Malerei keine andere Aufgabe zu erfüllen, als sklavische Nachahmung der Dinge, womit der Begriff von Kunst überhaupt zu Ende ist.

sie in den Madonnen zu München, Frankfurt und Wien uns entgegentreten[1]. Das Münchener Bild zeigt Maria auf einer Rasenbank mit dem Kind auf dem Schoße, dem sie eine Blume reicht. Joseph steht etwas zurück bei den Thieren im Stall. Auf der Tafel in Wien sehen wir die Jungfrau in der Hütte sitzend und dem göttlichen Kinde die Beeren einer Weintraube pflückend. Die Behandlung der Einzelheiten ist eine überaus sorgsame; ja die malerischen Leistungen Schongauers auf ersterem Bilde sind wohl nirgends sonst von ihm übertroffen worden. Die dämmernde Landschaft zeigt eine wirkliche Abendstimmung, welche die kräftigen Lokalfarben mildert. Das kleine Frankfurter Werk kam aus dem Besitze von Gontard in Paris. Ob das jetzt E. Rothschild daselbst angehörige Marienbild (aus Wien stammend) mit dem Meister Beziehung habe, läßt sich schwerlich erweisen. Die kleine Madonna des Professors Sepp in München kommt nicht mehr als Original Schongauers in Betracht, bleibt aber deshalb nicht bedeutungslos, weil sie uns die ursprüngliche Composition der Jungfrau im Rosenhag überliefert hat. Denn es scheint, daß das Kolmarer Bild im vorigen Jahrhundert durch den oberen, gerundeten Abschluß der Halbfigur Gott Vaters beraubt worden ist; auch wurden damals Theile der Rosenlaube und des Gewandes Mariä beseitigt.

Es wird glaublich, daß der Meister sich nach dem Ende der achtziger Jahre mit den Vorarbeiten zu einigen Altarwerken für das Münster von Breisach beschäftigt habe, wo er 1491 gestorben ist[2]. Daß im Anniversarienbuch 1488 als Todesjahr genannt wird, mag daran liegen, daß Schongauer vor seiner Uebersiedelung nach Breisach die Seelenmessen für sich und seinen Vater stiftete, und daß nach seinem Hinscheiden versäumt worden ist, das Todesjahr in die Originalurkunde einzutragen, indem man sich mit dem Stiftungsjahr

[1] Burckhardt (a. a. O. S. 64) nennt noch die Anbetung des Kindes in der Sammlung Merian-Thurneysen zu Basel, mit dem Falsificat von A. Dürers Monogramm. Die beiden anderen Täfelchen in der antiquarischen Sammlung Zürichs. Ueber das Bild im Städel'schen Institut zu Frankfurt vgl. Repert. VII, 44. Bei Woltmann (Malerei II, 108) wird das einst der Sammlung Klinkosch zu Wien angehörige, jetzt in den Besitz von Rothschild in Paris übergegangene Madonnenbildchen für wahrscheinlich echt erklärt. ‚Das Christuskind sitzt hier auf einem Kissen und blättert in einem Buche, das die Mutter ihm vorhält. Unten und seitwärts eine Stein-Einfassung, oben ein einfarbig grüner Engel mit Scepter und Krone.'

[2] Das Jahr 1488 ist nicht mehr als Todesjahr zu betrachten, nachdem Dr. Stehlin im Basler Gerichtsarchiv (Band U B) die folgende Notiz entdeckt hat:

‚Montag nach Trinitatis (Juni 15) da git gwalt Martin Schongouver der Moler burger zu Brisach Paule sinem bruder zu gerspach allerley zehandeln.

‚A. 1491. Dornstag nach Corpus Domini (Juni 9) da gitt gwalt meister Jorg Schongouver meister Paulin sinem bruder zu Brysach sine Erbrecht daselbs und allenthalben sin schulden in ze ziehen in der besten Form.'

Der Ertheiler einer Vollmacht hatte persönlich vor den Behörden aufzutreten, nicht aber konnten die Hinterbliebenen unter Schongauers Namen Paul den Auftrag ertheilen. Vgl. Burckhardt a. a. O. S. 67 f.

Schongauer, Rast auf der Flucht nach Aegypten. Kunsthistor. Hofmuseum in Wien. (Zu S. 586.)

begnügte. Damit stimmt eine gewisse Notiz, daß Dürer im Jahre 1492 Schongauer nicht mehr am Leben getroffen habe; denn es würde unglaublich sein, wenn innerhalb eines Zeitraumes von vier Jahren die Nachricht vom Tode des gefeierten Malers nicht zu Dürer gekommen wäre[1].

Werkstattarbeiten aus der Spätzeit finden sich in Donaueschingen[2]: die Innenseiten zweier Altarflügel; in Karlsruhe[3]; im Museum zu Basel[4].

Die Malerschule von Kolmar wurde durch Ludwig Schongauer, Martins Bruder, der sich als Erben des gefeierten Namens betrachtete, fortgesetzt. Er hatte die Werkstatt übernommen und erwarb daselbst 1493 das Bürgerrecht, nachdem er bereits in Augsburg und Ulm freier Meister gewesen war. Seine noch erhaltenen Werke sind Kupferstiche, welche nach Technik und Stil mit Martins Arbeiten Zusammenhang besitzen, einzelne Blätter tragen auch die Marke M + S. und sind als echte Stücke desselben aufgefaßt worden. Ludwigs beste Arbeit ist die Kreuzabnahme[5], im Stil zugleich den Einfluß Martins verrathend, während die übrigen Blätter nicht viel davon erkennen lassen. Beglaubigte Tafelbilder existiren nicht mehr.

Die Kolmarer Schule verwerthete nun Stiche und hinterlassene Zeichnungen Martins noch lange hin, besonders seine Passionsblätter, deren bewegte Scenerie viele Maler anzog, während die idealen Compositionen seiner letzten Periode naturgemäß weniger brauchbar erschienen. Im Colorit macht sich jetzt der Einfluß der Augsburger Malweise geltend, auch der Faltenwurf ändert sich, gemusterte Goldbrocate treten wieder auf — Dinge, die mit der Ankunft Ludwig Schongauers zusammenhängen. Es würde zu weit führen, alle hierhergehörigen Bilder zu besprechen, oder die weitere Ausdehnung der Kolmarer Schule zu verfolgen. Nach 1520 scheint sie im Elsaß kaum noch lange geblüht zu haben.

Die Technik des Holzschnittes und Kupferstiches wird in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts bedeutsam für die Entwicklung der Malerei, besonders in Deutschland. Schon in früherer Zeit bedruckte man Tapeten mit figürlichen Darstellungen durch Holzstöcke, um Ersatz für Producte der Stickerei und Weberei zu bieten[6], die nur sehr Bemittelten zu-

---

[1] Scheurl, De vita et obitu A. Kresseri, Norimberg. 1516. Vgl. Burckhardt a. a. O. S. 70, Anm. 1. — 1793 ist bei der Belagerung von Breisach auch das dortige Archiv zerstört worden.

[2] Kat. Nr. 7. 8. 10. 11.

[3] Gal. Kat. Nr. 53, Glorification der hl. Maria von Aegypten.

[4] Kat. Nr. 66—69, vier weibliche Heilige.

[5] Albertina in Wien.

[6] So die Tapete von Sitten. Vgl. Keller in den Mittheilungen der Antiquar. Gesellschaft, Zürich, Bd. IX.

gänglich waren. Dann werden Abzüge auf Papier gemacht, zunächst in einfacher, linearer Conturzeichnung, die man herausarbeitete, schwärzte und mit dem Reiber abdruckte. Später kam die Buchdruckerpresse in Thätigkeit, sowie das Coloriren der Holzschnitte durch eigene Karten- und Briefmaler. Den heiligen Darstellungen, welche an Kirchenthüren, auf Messen und Jahrmärkten verkauft wurden, folgten Kalender, illustrirte Flugblätter und Spottgedichte, welche besonders zur Zeit der Glaubenstrennung unter das Volk kamen und die Gemüther in Aufregung erhielten. Auch wurden durch den Tafeldruck ganze illustrirte Werke, Schrift mit Bild zugleich, hergestellt, wie die bekannte Ars moriendi, der Entchrist, Todtentanz u. s. w. Später, mit der Vollendung des Buchdrucks, finden sich stilvolle Illustrationen, Randleisten, Initialen und Druckerzeichen in allen besseren Werken, und entstehen die oft trefflichen Bilderfolgen echt volksthümlichen Charakters in der Heiligen Schrift, in den Chroniken und classischen Autoren. Der Kupferstich gehörte im Mittelalter zur Goldschmiedekunst. Aus Theophilus Presbyter ersehen wir, daß dieselbe in klösterlichen Werkstätten besonders ausgebildet war, daß man auch das Niello als Verzierung bei kirchlichen Geräthen anwendete. Von diesen gravirten Platten pflegte man, um ihre Wirkung zu prüfen, gewöhnlich auch Abzüge zu machen, und damit war der Pfad für den Kupferstich schon gewiesen. Daß die Zeichenkunst in allen Werkstätten der Goldschmiede stets Grundlage des Unterrichts bildete, sehen wir bei Malern, die an jener Technik zunächst ihr Talent entwickelt haben, wie die Pollajuoli, Verrocchio, Leonardo da Vinci. Zeitige Bekanntschaft mit dem Wachs- oder Thonmodell des Körperlichen, Anregung des malerischen Gefühls durch das üppige Linienspiel der Ornamentik haben ihnen in der Werkstatt des Goldschmiedes künstlerisches Geschick vermittelt, daher denn auch, als der Kupferstich einen besonderen Weg eingeschlagen, die Producte desselben mit jenen der Maler wetteifern konnten und auf letztere — man denke an Schongauer — einen nicht geringen Einfluß nach technischer Seite hin ausübten.

Die frühesten Stiche wären, falls wir den Meister der Spielkarten als ältesten deutschen Stecher gelten lassen[1], um 1445 entstanden, dann kommen solche mit den Daten 1446, 1451, 1464, deren nähere Würdigung sich dem Rahmen dieser Darstellung entzieht. Es folgt der Meister E. S., auch Meister von 1466 genannt[2], dessen zwei Hauptblätter, die große Madonna von Einsiedeln und der segnende Christusknabe, der oberdeutschen Richtung angehören, von der sich die flämisch-niederrheinische sondert; letzterer gehört

[1] Vgl. M. Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten ꝛc., Dresden 1885. Bartsch, Peintre-Graveur, VI. X. Passavant, Peintre-Graveur, I, II. Weigel und Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift, Leipzig 1866. Lippmann im Repert. I. 215. Lehrs in Thode's Kunstfreund, 1885, S. 145 ff.

[2] Lehrs im Repertorium IX, 150 f. und in: Der Meister mit den Bandrollen, Dresden 1886.

auch die westfälische zu Bocholt an, deren bekanntester Vertreter, der Goldschmied Israel van Meckenen († 1503), eine große, fabrikmäßige Production zu stande brachte[1]. In der oberdeutschen Schule folgt auf den Meister E. S. Martin Schongauer, dessen reiche Phantasie und geklärte Technik von nicht geringer Bedeutung für den Kupferstich und die Malerei geworden sind.

Maler in Ulm.

Die Reichsstadt Ulm war der Sitz einer alten und productiven Malerzunft. Durch gewerbliche Thätigkeit und Landbesitz hatte dieses schwäbische Gemeinwesen eine Bedeutung gewonnen wie wenige andere, und bürgerliches Selbstgefühl wetteiferte in Monumenten der Pietät gegen Kirche und Vaterland. Der Bau des Münsters regte zu Altarstiftungen an und weckte manche Künstlerkraft: zahlreiche Namen treten uns hier in alten Nachrichten und Contracten entgegen, so die Familie der Acker, der Schühlein, der Knechtelmann[2]. Mehr noch als das im Welthandel reich gewordene Augsburg wird Ulm das Centrum künstlerischen Lebens im Schwabenlande. Entsprechend dem einfachen und sinnigen Volkscharakter, bildet sich nun auch hier unter Anleitung flandrischer Technik eine bestimmte Kunstrichtung aus, und zwar mit stärkerer Betonung nationaler Bedürfnisse. Die Richtung jener Schule begnügte sich keineswegs mit bloß äußerer Treue im Schildern der Dinge, sondern der Reichthum deutschen Gemüthes spricht sich hier in einer Verbindung von Schlichtheit, Biedersinn und religiöser Innigkeit aus. Die Linienführung ist einfach, die Gewandung ruhig, Action nur mäßig, das Colorit nicht ohne Tiefe und Kraft, die Scala aber auch viel einfacher, als bei den Niederländern. In ihrer angenehmen Weichheit und beschaulichen Ruhe, bei schlanken Proportionen und im leichtverständlichen Ausdruck ehrlichen Gefühls tragen die Gestalten der schwäbischen Malerschule einen Abglanz des Idealismus früherer Zeiten an sich, der sie anziehend macht. Hier pulsirt zwar nicht der dichterische Schwung der Kölner Maler im Weihrauchduft der Gottesminne: eine mehr bürgerliche Auffassung, aber doch ein echt deutsches Wesen und Behaben kommt uns aus den Werken dieser Schule entgegen.

Hans Schühlein.

Von größerer Bedeutung ist in Ulm zuerst Hans Schühlein oder Schüchlin. Nur ein beglaubigtes Werk dieses Malers ist vorhanden, der Altarschrein in der Kirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim, laut Inschrift 1469

[1] Lehrs, Katalog der deutschen Kupferstecher des sechzehnten Jahrhunderts im German. Museum, Nürnberg 1887, S. 38.

[2] Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, S. 40 f.

zu Ulm gefertigt [1]. Und doch lebte der Meister bis 1505 als angesehener Maler, zuletzt auch als Pfleger am Bau des Münsters thätig. Der Altar zu Tiefenbronn zeigt bei geöffneten Flügeln in je zwei Gemälden: Christus vor Pilatus und die Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung; die Kreuztragung mit landschaftlicher Ferne und Himmel, die anderen auf Goldgrund. Auf der Außenseite der Flügel erblickt man: Verkündigung und Visitatio, Geburt und Anbetung der Könige, in fast lebensgroßen Gestalten. Die Staffel enthält gemalte Brustbilder Christi und der Apostel, nach dem Schluß ihrer Flügel das Schweißtuch nebst den vier Kirchenvätern. Auch die Hinterwand des Altars ist mit Bildern versehen, und zwar von acht statuarischen Heiligen, darunter S. Christophorus. Schon die Sculpturwerke, oben die Kreuzabnahme, unten die Pietà nebst Heiligen, zeigen volle, gut drapirte Gestalten mit sprechendem Gesichtsausdruck. Am hervorragendsten sind die Motive der Flügel. Harzen [2] erkennt darin einen ausgezeichneten Schüler Rogiers van der Weyden und hebt ihre malerische Disposition, correcte Zeichnung, edle Typen, landschaftlichen Hintergründe voll Wechsel und ein lebhaftes Colorit hervor, wenn auch weniger gesättigt als bei Zeitblom, dabei richtige Perspective und solide Technik. Ist nun auch der Maler von dem Eindruck der niederländischen und Kölner Schule berührt worden, so hat er doch immerhin seine eigene Richtung bewahrt.

Das Geburtsjahr Hans Schühleins ist unbekannt. Wir wissen nur, daß er 1469 den Altar zu Tiefenbronn, ferner 14..(?) in Gemeinschaft mit seinem Tochtermann B. Zeitblom den Altar im Münster und 1495 den für die Mauritiuskapelle in Lorch anfertigte, daß er in Ulm Altzunftmeister der 1473 gegründeten Bruderschaft der Maler, Bildhauer, Glaser und Briefdrucker bei den Wengen, 1497—1502 Kirchenbaupfleger des dortigen Münsters war und zu Anfang des Jahres 1505 starb. Ein 1417 und 1427 genannter Schühlein war offenbar Steinmetz [3] und vielleicht sein Vater. Seine Söhne Daniel, Lucas und Erasmus waren ebenfalls Maler. Daß er ein einflußreicher Genosse Michael Wohlgemuts gewesen, scheint nach Vergleichen des Tiefenbronner Altars mit Holzschnitten in der Weltchronik, sowie im Schatzbehalter nicht unmöglich; auch wäre die von den Ulmer Münsterblättern gebrachte Notiz über ein verlorenes Werk Schühleins von 1479 solcher Annahme günstig [4].

[1] Vgl. Grüneisen im Kunstblatt, 1840, S. 413. Harzen in Naumanns Archiv VI. 27 ff. Weber, Die gotische Kirche zu Tiefenbronn und ihre Merkwürdigkeiten, Karlsruhe 1845.

[2] Archiv VI. 27 f. Harzen will dem Schühlein dann noch eine Anzahl Bilder in der Morizkapelle und der Galerie zu Augsburg zuertheilen, doch ist mit Sicherheit keines davon als Werk dieses Meisters nachzuweisen.

[3] Vgl. R. Vischer in den Studien zur Kunstgeschichte, S. 311 f.

[4] Ulmer Münsterbl. 1883, III und IV, S. 174: „Als ein nicht mehr erhaltenes Werk Hans Schühleins ist zu nennen eine Altartafel, die 1474 dem Albrecht Reb-

Vielleicht war Valentin Wohlgemut der Meister, bei dem sein Sohn Michel und der Ulmer Hans Schühlein gemeinsam lernten.

Betrachten wir die Wohlgemut'schen Altarstücke aus der Dreifaltigkeitskirche zu Hof [1], so stellen uns die Frauenköpfe im Ausdruck sanfter Ergebenheit einen Typus vor Augen, wie er in dem Tiefenbronner Werk vorkommt. Auch auf dem Altar der Stadtkirche zu Schwabach erinnert die Grablegung auf den Innenseiten der Staffelflügel wiederum an Schühleins Behandlung dieses Gegenstandes in Tiefenbronn. Freilich bleibt derselbe im Vergleich mit Wohlgemut immer ernster und gründlicher, wie dies besonders aus seinen Frauengestalten hervorleuchtet. In der einfachen, klaren Behandlung der Faltenmotive ist er allen zeitgenössischen Malern in Oberdeutschland zweifellos überlegen, steht aber in der Auffassung des Christusideals hinter Schongauers besten Leistungen zurück.

Bartholomäus Zeitblom.

Dieser hervorragende Meister der Ulmer Schule war seit 1483 Hans Schühleins Tochtermann und hat wohl auch dessen Unterricht genossen. Zwar entbehrt solches Schulverhältniß urkundlicher Beglaubigung, aber bei dem Ansehen, welches Schühlein in seiner Vaterstadt genoß, darf der Eintritt Barthels in seine Werkstatt kaum bezweifelt werden.

In den Steuerbüchern von Ulm ist Zeitbloms Name nicht vor 1483 aufgefunden worden, so daß ihn wohl erst die Begründung eines festen Haushaltes bekannt gemacht haben dürfte. Daß er zuerst Kupferstecher gewesen, bleibt eine unhaltbare Annahme [2]. Der Titel Büchsenmacher in dem Innungsbriefe bezeichnet nur seinen vorübergehenden Antheil an der Aufsicht über die Vertheidigung der Stadt. Um so lehrreicheren Blick eröffnen die erhaltenen Werke, in denen die Beharrlichkeit seines Strebens mit den Fortschritten der Technik wetteifert.

Nach seiner Verheiratung scheint der Maler in Gesellschaft seiner Ehegattin Schwaben durchstreift, 1487 in Kirchheim seine Kunst geübt und den Nonnen des reformirten Klosters zu S. Johann dem Täufer in den Bedrängnissen durch Graf Eberhard den Jüngeren Beistand geleistet zu haben. Von seiner Thätigkeit ist aber keine Spur vorhanden. Erst an dem aus dem Wall-

mann, Maler von Nürnberg, und seinem Schwager, Hans Schühlein, für den Chor der Martinskirche in Rottenburg am Neckar zu fassen um 425 Gulden verdingt wurde.' Vgl. Vischer a. a. O. S. 310.

[1] München, Pinakothek, Nr. 227—232. Dieselben werden nicht auf urkundliche Beglaubigung hin, sondern wegen ihrer Uebereinstimmung mit dem Zwickauer Altar Wohlgemut zugeschrieben.

[2] Harzen in Naumanns Archiv VI. 1. Ausführliche Darstellung von Zeitbloms Entwicklungsgang bei Dahlke, Repertorium IV. 335 ff. Vgl. noch Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter. Passavant im Kunstblatt 1846.

fahrtsorte Hausen nach Stuttgart gelangten Altar von 1488 gewinnt die Forschung eine sichere Unterlage[1]. Wir finden hier in den Gestalten der hll. Nicolaus und Franciscus, auf den Innenseiten der Flügel, wie in der des Heilandes am Oelberge, außerhalb, das unzweifelhafte Gepräge des Malers.

Für den Antheil, welchen Zeitblom im Dienste des Abtes Heinrich Fabri († 1495) an dem inneren Schmuck der Klosterkirche zu Blaubeuren genommen, sind in dem 1496 vollendeten Hochaltar noch heute die Belege zu finden, obwohl eine Mischung verwandter Elemente der Ulmer Schule mit den Entwürfen des Meisters die Unterscheidung erschwert. Während in den Flügelbildern, welche hervorragende Momente aus dem Leben des Täufers versinnlichen, die Wiederkehr bekannter Portraitgestalten aus anderen Werken Zeitbloms als Merkmal der Echtheit angesehen wird, läßt das Monogramm am Gastmahl des Herodes einen Mitarbeiter erkennen, über dessen Namen jede Kunde fehlt. Dieser Hochaltar bildet eines der reichsten kirchlichen Monumente in Deutschland[2]. Auch das Schnitzwerk ist hier von meisterlicher Arbeit und wahrhaft üppiger Pracht: Inmitten die Figur der Himmelskönigin auf der Mondsichel, auf den Flügeln in vergoldeten Reliefs Anbetung der Hirten und Könige, außerdem zahlreiche Statuen am hohen Giebel und an der Predella. Schließt man die inneren Thüren, so bieten sich 16 Tafeln dar, in zwei Reihen die Geschichte Johannes des Täufers erzählend, während die äußeren Seiten vier Passionsscenen, die kleineren Felder — inmitten der Thürflügel — Brustbilder von Heiligen und das Portrait des Stifters (Abt Heinrich) aufweisen; auch fehlt an der Rückwand nicht das Veronicabild. Dieses imponirende Werk offenbart uns die malerischen Vorzüge jener Schule in besonderer Fülle, da sich Plastik und Goldglanz als Folie ihr darbieten: Schlanke Körperformen, maßvolle Geberden, schmale, portraitartige Gesichtstypen, darüber die der schwäbischen Malerei eigene Milde verklärend ausgebreitet.

Auf die Thätigkeit in Blaubeuren, welche durch den Tod des Abtes vielleicht eine Unterbrechung erlitt, folgte die Herstellung eines Altarwerkes in der Pfarrkirche zu Eschach[3]. Für die ungleiche Ausführung der Staffelfiguren, welche auf Mitwirkung von Gesellen schließen läßt, entschädigt einheitliche Composition der Flügelbilder. Auf der inneren Seite finden wir hier Verkündigung und Darstellung im Tempel, außen die beiden Johannes und vier Kirchenväter auf Goldgrund; das dazugehörige Schweißtuch bewahrt das Museum in Berlin. Zumal die beiden Johannes gehören in

[1] Zweifelhaft bleibt die Echtheit der Altarflügel im Museum zu Stuttgart (Salvator; S. Nicolaus; S. Barbara, einst bei v. Hirscher), ebenso, ob Zeitblom den Altar zu Kilchberg bei Tübingen gemalt, dessen Flügel sich in Stuttgart befinden.

[2] Vgl. Grüneisen und Mauch a. a. O. S. 49. Passavant im Kunstblatt 1846. C. Baur, Das Kloster zu Blaubeuren, 1877, Führer mit Plänen und Abbildungen.

[3] In der Galerie zu Stuttgart.

ihrer statuarischen Ruhe und Würde zu den edelsten Erzeugnissen der deutschen Malerei jener Epoche, nicht minder das feierlich großartige Veronicabild.

‚Eine Perle altdeutscher Kunst‘ nennt Häth das beglaubigte, durch Veröffentlichung des Ulmer Alterthumsvereins bekannte Altarwerk von Heerberg [1], auf dessen äußeren Flügelseiten die Verkündigung sich präsentirt, während innen Geburt und Präsentatio, an der Staffel Christus zwischen den Aposteln uns begegnen. Zart empfunden sind die Gestalten der Verkündigung, die demüthige Jungfrau und der mit buntem Flügelschmuck prangende Engel. Tiefe Andacht spricht aus der Scene der Geburt, mit der schönen Gruppe lobsingender Engel: Maria, in goldbrocatenem Kleide, hält die feinen, abwärts gesenkten Finger anbetend gefaltet, während Joseph nicht minder andächtig hinter ihr kniet. Wenn die Stellung der Hände und die steife Faltung des Mantels, ebenso wie die gedehnten Parallelzüge im Ueberwurf der Jungfrau an einen Kupferstich Schongauers erinnern (B. 3), so weisen die Hirten dagegen auf Schühleins Vorbild zurück. Auch sie zeichnen sich durch lebendigen Ausdruck schlichter Gläubigkeit aus. Gutgezeichnete Apostelköpfe schließen sich an der Staffel würdig den oberen Scenen an, während die Bemalung der oberen Außenwand mit Blattwerk und rankenden Blumen, des Meisters Portrait umkränzend, von dem Selbstbewußtsein und wachsenden Ruhme desselben Kunde bringt. Die Inschrift lautet: ‚Bartholme zeytblom maller zu Ulm der 1497 das werch gemacht.‘

Die Sammlung des Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen enthält acht Tafeln aus dem Marienleben, die auf der Ulmer Ausstellung zu den besten Arbeiten des Malers gerechnet wurden; auch haben sich als Fragmente des ehemaligen Hochaltars in der Kirche zu Bingen bei Sigmaringen vier Bilder erhalten, die das gleiche Gepräge des Ulmer Meisters an sich tragen; wir finden hier Geburt, Anbetung der Könige, Opferung im Tempel und Tod Mariä [2]. Bei der Scene der Geburt fällt auf, daß in dem mageren Christuskinde die Darstellung Martin Schongauers von dem Isenheimer Flügel copirt ist, während die Engelgruppe sich wieder ganz an das Heerberger Werk anschließt.

Der Zeit der Vollendung gehören an: die Flügelbilder aus der Moritzkapelle in Nürnberg, mit den Einzelgestalten der hll. Ursula und Margaretha auf Goldgrund, sowie die Augsburger Tafeln. Namentlich ergeben die Scenen aus dem Leben des hl. Valentin durch Tiefe der Auffassung, verständige Disposition, gewissenhafte Zeichnung und harmonisches Colorit die künstlerische Reife Zeitbloms. Erhabene Ruhe, Gottvertrauen und Demuth verklären die milden Züge [3] des Bekenners, welcher furchtlos sein Haupt den Keulenschlägen

[1] In der Alterthumssammlung zu Stuttgart. Vgl. Dahlke a. a. O.

[2] Abbild. bei Dahlke a. a. O. S. 354. 357.

[3] Portrait des Bischofs Friedrich von Zollern. Vgl. die Abbild. bei Dahlke a. a. O. S. 360.

darbietet. Wohlthuend berührt uns die Art, wie jenes Motiv aller Roheit und Mordlust entledigt und nur die Idee des Martyriums in ihrer inneren Größe vorgeführt ist. Fra Angelico würde diese Scene in ähnlicher Milde dem gläubigen Herzen zur Erbauung vorgetragen und alles abstoßenden Realismus entkleidet haben. Hier finden wir eben noch ganz die Principien des Mittelalters. Selbst die Feinde des Heiligen sind recht würdige Gestalten.

Zeitbloms Einfluß auf die vaterländische Kunst tritt außerdem in verschiedenen Arbeiten anderweiten Ursprungs ans Licht. So befinden sich in der Galerie zu Donaueschingen[1] Gemälde eines Flügelaltars, welche, durch friedliche Haltung der Personen und leuchtende Klarheit der Farben sich auszeichnend, an den Ulmer Meister erinnern.

Bei dem Mangel an Nachrichten über den Zusammenhang zwischen Zeitbloms beglaubigten Schöpfungen und den Tafeln zu Großgmain[2] bleibt der Name jenes Künstlers unbekannt, der vielleicht auf schwäbischem Boden seinen Bildungsweg begonnen oder fortgesetzt und auf der Rückkehr von Italien jene Tafeln in der Nähe von Salzburg vollendet haben mag. Ein großartiger Zug ist darin unverkennbar, nur blieb der Maler durch Trivialität seiner bäuerischen Modelle befangen. Die Sicherheit der Perspective läßt auf Bekanntschaft mit den Paduanern schließen, während ruhige Würde des Auftretens mehr an Zeitblom erinnert. Jene vier Tafeln behandeln: Beschneidung, Christus im Tempel disputirend, Pfingstfest und Tod Mariä. Ein Zug tiefer, gehaltener Empfindung geht durch die Scene des Pfingstfestes: Voll herzlicher Andacht sind die Apostel um die großartig gedachte Figur Mariä versammelt, die in königlicher Haltung sie überragt und doch mit ihnen eng vereint ist als geistige Mutter mit ihren Söhnen, den Trägern des Gottesreiches Jesu Christi. Der schwäbischen Compositionsweise nähert sich besonders eine Darstellung vom Tode Mariä. Die Untermalung ist leuchtende Tempera, darüber Oel. Der Grund golden. Die Gewandung hat überall einen großen Wurf, besitzt aber nicht die Einfachheit der Linien wie bei Zeitblom. Die Figuren präsentiren sich in schlanken Verhältnissen, mit kleinen Köpfen, wohlgebildeten Händen.

Wird die Geburt Zeitbloms nach dem Selbstportrait am Heerberger Altar, das ihn schon als Fünfziger darstellt, angenommen, so hat er 66 bis 70 Jahre erlebt. Eine neuerdings in Ulm aufgefundene Urkunde[3] nennt seinen Namen noch 1518.

Eine stattliche Reihe von Werken bekundet den Fleiß des Malers, läßt die Einwirkung hervorragender Zeitgenossen, aber auch das Beharren in der

[1] Nr. 22—33.

[2] Großgmain bei Reichenhall. Vgl. die Abbild. bei Dahlke a. a. O. Es sind Ueberreste des früheren Hochaltars.

[3] Vgl. Dahlke a. a. O. S. 366.

Originalität sichtbar werden, führt den Beschauer an friedlichen Scenen und schlichten Einzelgestalten vorüber, in denen Wahrheit und Reinheit des Gefühls uns mit den Unvollkommenheiten der Körperzeichnung aussöhnt. Unter den Heiligen versinnlichen die ehrbaren Modelle aus Gelehrten- und Künstlerkreisen, wie aus dem Volke, nicht bloß die Lauterkeit religiöser Ueberzeugung, sondern bieten zugleich eine Portraitgalerie. Ist die Gliederung der Figuren zuweilen ungelenk, so zeigen dieselben doch entsprechende Geberde und kommen meist zu rechtem Ausdruck des Wollens. Er idealisirt nicht, aber dem idealen Charakter sind die schmalen Langfalten mit mäßigen Brüchen günstig, wie denn auch der schlichte Contur den Ausdruck von Einfalt und Frömmigkeit unterstützt. Seine Motive sind vornehmlich dem Marienleben wie der Legende gewidmet und ohne dramatische Anlage. Damit wären die Grenzen von Zeitbloms Talent angedeutet. In der Behandlung des Stoffes blieb er auf Erhöhung des malerischen Reizes durch Schiller von Brocat, Verzierung und Säumen wohl bedacht, behandelte die Landschaft aber als Nebenwerk. Harmonie, Kraft und Tiefe der Farbe sind ihm eigen. Abhold dem Treiben des Volkes in Uebermuth und Leidenschaft, läßt Zeitblom in seinen dadurch stets vornehmen Werken den höheren Frieden des Gemüthes walten. Nicht mit Unrecht hat ihn Waagen [1] den ‚deutschesten aller Maler' genannt.

Friedrich Herlin.

Eine zweite Schule hatte ihren Sitz zu Nördlingen an der Grenze des Frankenlandes. Hier steht Friedrich Herlin an der Spitze, welchem 1467 das Bürgerrecht daselbst ertheilt wird, nachdem er schon 1462, 1463 und 1466 zu Rothenburg an der Tauber gearbeitet hatte. 1499 wird sein Name zum letztenmal in den Steuerbüchern genannt, er muß also in diesem Jahre oder 1500 gestorben sein [2].

An dem 1462 gestifteten Hochaltar der S. Georgskirche zu Nördlingen scheint er die Flügelbilder gemalt zu haben, acht Motive aus der Kindheitsgeschichte des Erlösers, an der Rückseite drei Passionsscenen, eine Auferstehung und das Jüngste Gericht. Von 1466 datirt sein erstes, mit vollem Namen beglaubigtes Werk, die Flügel des Hochaltars in der S. Jakobskirche zu Rothenburg, worin er sich als entschiedenen, aber nicht sehr begabten Nachahmer der flandrischen Schule, insbesondere des Rogier van der Weyden präsentirt. Es sind sieben Darstellungen: auf dem rechten Flügel Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Beschneidung, links Anbetung der Könige, Präsentation und, beide untere Abtheilungen einnehmend, der Tod Mariä. Die äußeren und rückseitigen Bilder entziehen sich, ihrer schlechten Erhaltung wegen,

[1] Handbuch I. 185: ‚Wie wenige, zieht er durch die ungemeine Schlichtheit, Reinheit und Wahrheit seines religiösen Gefühls an.'

[2] Beyschlag, Notizen zur Nördlingischen Geschlechtshistorie, 1803, II, 229.

der Beurtheilung [1]. Nicht nur ist der flandrische Typus in den Köpfen ausgeprägt — doch ohne feine Durchgeistigung, wie in den mageren, ältlichen Zügen der Gestalten Rogiers —, auch Körperhaltung, Faltenmotive und ganze Figuren sind entlehnt [2]. Das Colorit nähert sich ebenso dem flandrischen, aber es fehlt der zart verschmolzene Auftrag, und Waagen hat wohl Recht, wenn er von Herlin bemerkt: ‚Er verräth weder eine bedeutende Eigenthümlichkeit, noch erreicht er in der gefühlten und gewissenhaften Ausbildung irgendwie sein Vorbild.' Die Faltenzüge sind im ganzen plumper, in Einzelheiten knittriger, der Goldstoff wird minder fein behandelt. So liegt Herlins Verdienst mehr in der Vermittlung niederländischer Technik nach Oberdeutschland, wie im Ausprägen originalen Talentes.

Von Bedeutung ist noch das Triptychon von 1488 in der Stadtkirche zu Nördlingen, welches der Maler für sich und seine Familie stiftete. Die Mitte nimmt eine thronende Jungfrau mit Kind ein, welchem S. Lucas das Buch hinreicht [3]; an der anderen Seite die hl. Magdalena. Hinter Maria halten zwei freundliche, weißgekleidete Engel einen Teppich. Neben dem Evangelisten der Stifter mit seinen vier Söhnen, neben der hl. Margaretha Herlins Ehegattin mit fünf Töchtern. Auf den Flügeln Geburt Christi und der Knabe Jesus im Tempel. Auch hier entbehren die Typen aller feineren, geistigen Reize. Am wenigsten befriedigt das magere, ungeschickt in das Buch des hl. Lucas hineintastende Christuskind. Kein zeitgenössischer Maler stand dem flandrischen Realismus so unselbständig und phantasielos gegenüber wie Herlin!

Zu nennen sind ferner: die in der Stadtkirche zu Bopfingen enthaltenen zwei Altarflügel, Geburt Christi und Darstellung im Tempel [4]; das figurenreiche Bild von 1468: Christus vor Pilatus, in der Stadtkirche zu Nördlingen [5]; ebendaselbst das Epitaphium einer Frau aus der Familie Müller, den Gekreuzigten mit Maria und Johannes darstellend, unten die Stifterfamilie, am Rahmen die Jahreszahl 1463, zwar ohne Signatur, aber stilistisch den anderen Werken Herlins sich anschließend.

Es sei noch eines geistlichen Malers gedacht, des Martin Schwarz, der im Dominikanerconvent zu Rothenburg lebte, und von dem uns vier Tafeln mit der Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und dem Tode

[1] Waagen, Handbuch I, 178. Ders., Kunstw. und K. in Deutschland, I, 324 ff. Förster, Geschichte d. d. Kunst, II, 189 f.

[2] Die Verkündigung ist, ganz wie die in der S. Georgskirche zu Nördlingen, dem Rogier entlehnt.

[3] Waagen (Deutschland, I, 352) macht daraus den hl. Joseph. Vgl. dazu auch die Beschreibung bei Förster a. a. O. S. 188.

[4] Förster a. a. O. S. 189: ‚Man sieht daran das Festhalten am niederländischen Stil, aber keinen Fortschritt, weder in Erfindung noch in Zeichnung und Charakteristik.'

[5] Waagen, Deutschland, I, 353.

Mariä, nebst ebensoviel rückseitigen Passionsscenen erhalten sind[1]. An Reinheit und Milde der Beseelung steht er Zeitblom nicht nach, wie besonders das Motiv der Verkündigung mit dem herrlichen Engel darthut, ja hier klingt jener Wohllaut an, wie ihn Lorenzo Monaco und Fra Angelico aus himmlischen Sphären uns gebracht haben. Welchen Gegensatz bildet dieser Klostermaler zu der dürren, handwerksmäßigen Auffassung Meister Herlins!

Der Richtung Zeitbloms schließt sich noch ein unbekannter Maler an, dem in der Galerie zu Donaueschingen[2] Fragmente eines Altars, mit Verkündigung und Heiligen, angehören; desgleichen in Sigmaringen[3] sieben Darstellungen aus dem Marienleben, worin besonders die Landschaft durch liebevolle Behandlung und saftiges Colorit gewisse Reize entfaltet. In seinen Typen, besonders den Frauengesichtern, hat er Zeitblom nicht erreicht, denn er verfällt auch zuweilen in eine derbe Auffassung. Daß er kein Schwabe war, ersieht man aus der Darstellung vom Tode Mariä, welche nicht knieend den Geist aufgibt, wie es in der dortigen Schule hergebracht ist, sondern auf dem Lager ruhend.

Auch die Malerfamilie Strigel von Memmingen, seit 1433 urkundlich erwiesen, steht unter dem Einfluß der älteren Ulmer Schule. Von Ivo Strigel besitzt das Museum zu Basel einen Schnitzaltar mit Malereien an der Rückseite[4]; von Klaus Strigel sehen wir in der Frauenkirche zu München zwei Altarflügel von 1500, Heilige darstellend. Größere Bedeutung in der Malerei des sechzehnten Jahrhunderts erreicht dann Bernhard Strigel, welcher um 1460 in Memmingen geboren ist und um 1480 Ulm besuchte, wo er allem Anschein nach Zeitbloms Unterricht genossen hat. 1506 lebt er als angesehener Maler in seiner Vaterstadt, zugleich im Dienst Kaiser Maximilians und in städtischen Aemtern beschäftigt, bis 1528. Es ist an dieser Stelle nur seiner früheren Leistungen zu gedenken, in denen noch die ältere Ulmer Schule sich ankündigt. Diese vertritt das Altarwerk in der städtischen Sammlung zu Memmingen. Wir finden hier: Moses vor dem Dornbusch, die Königin von Saba, Anbetung der Hirten und der Könige; auf den inneren Flügeln weitere Momente aus der Geschichte der drei Weisen. Dazu landschaftlicher Hintergrund. Viel späterer Zeit gehören die Altarflügel im Berliner Museum an (1515); gewisse Heiligengestalten hier und in Kassel[5]; die Fragmente eines Altars in München[6] und Nürnberg[7], obgleich die Formsprache noch jene des fünfzehnten Jahrhunderts geblieben ist. Poesie wird man bei diesem nüchternen und geschäftsmäßigen Maler vergeblich suchen;

---

[1] Nürnberg, German. Museum, Nr. 94—97. [2] Nr. 22—33.

[3] Nr. 158—164. Die Thätigkeit des Malers gehört zwar schon dem sechzehnten Jahrhundert an, in seiner Auffassung bleibt er aber der älteren Richtung treu.

[4] Die hll. Michael, Barbara, Dorothea, Katharina, Apollonia.

[5] Kassel Nr. 16—17. [6] München Nr. 184—187.

[7] Nürnberg Nr. 174—180.

seine Typen, zwar von schlanken Verhältnissen, neigen stets zum Häßlichen, auch die Frauen, weshalb er den hohen psychologischen Aufgaben christlicher Kunst hilflos gegenübersteht. Sein Christus, von negerartiger Gesichtsbildung, ist geradezu ein trauriges Denkmal banaler Realistik. Hier bleibt er weit hinter den anderen deutschen Malern zurück. Im übrigen besitzt sein Colorit die anziehende Fülle und Kraft der Werke Zeitbloms.

Die Schule von Ulm war im ganzen Schwabenlande von Bedeutung, dies beweist eine Reihe von Bildern, aus verschiedenen Gegenden stammend und doch mit Zeitblom Verwandtschaft bekundend, so die Tafeln mit dem Tode und der Krönung Mariä, auf Burg Lichtenstein bei Reutlingen; jene aus Kloster Roggenburg, Urspring und Kirchheim unter Teck, in der Sammlung Abel und der Galerie zu Stuttgart; andere in der Klosterkirche zu Murhard, im Frauenkloster zu Hegbach, in Ravensburg und Schwäbisch-Hall am Kocher. In Ravensburg ist die Malerfamilie Tagpret bekannt, ebenfalls an Zeitblom sich anschließend. Ebenso bekunden die in den Kirchen von Schwäbisch-Hall, namentlich S. Katharina, zahlreich enthaltenen Schnitzaltäre mit Flügelbildern den Einfluß der Ulmer Schule. Wandmalereien sind erhalten zu Weilheim unter Teck in der ehemaligen Klosterkirche: am Chorbogen ein Weltgericht, an der Nordwand die heilige Sippschaft; an der Westseite das Bild des Rosenkranzes, eine sinnige Darstellung: Maria mit Kind, im Rosengarten sitzend, worin Engel Blumen pflücken, ist von den drei Kränzen nebst entsprechenden Darstellungen in Medaillons umgeben; darüber die Trinität und Engel mit Leidenswerkzeugen, unten die Christenheit in Anbetung [1]. Hier scheint sich allerdings weniger der Charakter Zeitbloms und seiner Schule, als der einer späteren Richtung auszuprägen. Reste von Wandbildern auch in Göppingen, Konstanz [2], Lorch [3], Denkendorf [4], Lindau [5] und Schwäbisch-Hall [6].

Als Denkmal der Miniaturkunst wäre dann noch das aus Kloster Salem am Bodensee stammende Brevier zu nennen, welches 1494 begonnen wurde, jetzt der Heidelberger Bibliothek angehörig.

Nächst Ulm bildete Augsburg einen Sammelpunkt für die schwäbische Malerschule. Hier wie dort gab es Familien, deren Vertreter lange Zeit hindurch das Ansehen derselben zu erhalten im Stande waren [7]. Besonders

[1] Vgl. Grüneisen im Kunstblatt 1840, S. 98. Im Jahre 1855 vom Alterthumsverein zu Stuttgart publicirt.

[2] Im Dom Christus am Kreuz, nebst Heiligen und knieendem Donator; in der Sylvesterkapelle ein Weltgericht von 1472.

[3] Grabkirche der Hohenstaufen. Vgl. Kunstblatt 1847, S. 94.

[4] Kloster zum heiligen Grabe, in Kreuzgang und Krypta. Kunstbl. 1840, S. 414.

[5] In der Peterskirche.

[6] In der Katharinenkirche eine Kreuzigung.

[7] v. Stetten, Kunstgewerbe- und Handwerksgeschichte von Augsburg, I. Bd. 1779; II. Bd. 1788.

scheint die Wandmalerei gepflegt worden zu sein[1]; es berichtet nämlich die Chronik, daß das im Jahre 1460 abgebrannte Dominikanerkloster nicht nur rasch wieder aufgebaut, sondern durch die Bürger mit Wandgemälden ausgeschmückt worden sei. Von älteren Tafelbildern ist nur eine geringe Zahl erhalten, und fast scheint es, als ob man sich für solche auch fremder Künstler bediente: so fertigte ein Maler, Gumpolt Gultlinger, für S. Ulrich mehrere Altäre[2], und noch 1488 bestellte der Bischof von Augsburg bei Zeitblom einen Altar für die Kirche zu Hausen. Zwei Malerfamilien, die der Burgkmair und Holbein, geben dann der Augsburger Schule weitere Bedeutung und durch eigenartige, dem Leben unmittelbar entnommene Realistik einen ganz bestimmten Charakter. Von der ersteren Familie kommt für diese Epoche nur der 1489 in den Urkunden verzeichnete Thomas Burgkmair in Betracht, welcher 1460 in der Lehre war und 1523 gestorben ist. Beglaubigte Werke sind nicht erhalten. Bedeutsamer wird für die dortige Kunstentwicklung das Haupt der Familie Holbein.

Hans Holbein der Aeltere.

Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt, dürfte aber, nach Woltmanns auf datirte Bildnisse sich stützender Angabe gegen 1460 zu suchen sein[3]. Er war der Sohn eines Lederers, Michael Holbein aus Schönfeld bei Augsburg, der seit 1451 in den Steuerregistern der Stadt zu finden ist. In wessen Schule er gebildet, läßt sich bei dem geringen Material der älteren dortigen Innung nicht erkennen; doch treten in seinen zuerst 1493 datirten Arbeiten verschiedene Einwirkungen, sowohl der niederländischen Malerei als Schongauers zu Tage. Des letzteren Kupferstiche scheinen namentlich von ihm benutzt worden zu sein. Sein erstes bezeichnetes Werk sind die vier Tafeln im Dome zu Augsburg, einst dem Altar zu Abtei Weingarten in Schwaben angehörig, mit Scenen aus dem Marienleben: Joachims Opfer, Mariä Geburt, Eintritt in den Tempel und Darstellung Christi. Die ruhige Haltung und sorgfältiges Eingehen auch auf das Beiwerk erinnern hier an die Schule der van Eyck. Zwei kleinere Madonnenbilder, eines in der Moritzkapelle zu Nürnberg, das andere im Germanischen Museum daselbst[4], gehören derselben Richtung an und bekunden

---

[1] Vgl. Buff, Augsburger Fassadenmalerei, in Zeitschrift f. b. K. XXI, 58 ff. 104 ff. R. Vischer, in den Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1866, S. 478—582.

[2] v. Stetten, Kunstgewerbe &c. I, 275.

[3] Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Aufl., Leipzig 1874—1876. Zur Familie Holbein vgl. noch R. W. Wornum, Some account of the life and works of Holbein, London 1867. P. Mantz, Hans Holbein, Paris 1879; Prachtwerk ohne Bereicherung des Gegenstandes durch neue Thatsachen. Diese Arbeiten haben jedoch mehr auf den jüngeren Holbein Bezug, ebenso wie die von His in Basel.

[4] Madonna und Kind erinnern in ihrer lieblichen Bescheidenheit an die besten Stiche Schongauers, das Gewand fließt leicht um die schlanke Gestalt Mariä und

noch feinfühligen Sinn für leibliche Anmuth. Aus derselben Zeit werden zwei mit dem Namen Hans Holbein, ohne Jahr, bezeichnete Altarflügel in der Galerie zu Prag stammen[1], welche grau in grau einzelne sehr edle Heiligengestalten und den Tod Mariä, nebst der Legende der hl. Odilia enthalten. Ein bedeutendes Werk jener Zeit sind dann mehrere durch Inschriften und die Annalen des Katharinenklosters in Augsburg beglaubigte, jetzt der Augsburger Galerie angehörige Tafeln, namentlich jene aus dem Kapitelsaal des Klosters. Durch päpstliche Indulgenz war dem Convent das Privilegium der sieben großen Basiliken Roms zuerkannt worden. Dies veranlaßte eine — allerdings nicht der Wirklichkeit entnommene — Darstellung jener Kirchen, wobei immer zwei zu einem Bilde vereinigt wurden. Der ältere Holbein fertigte, wie die Inschrift ergibt, 1499 das Motiv von S. Maria Maggiore, darüber die Krönung Mariä, auf den Seiten Geburt Christi und Martertod der heiligen Dorothea[2]. Auch hier wird noch die ältere ideale Richtung durch schlanke Proportionen, flüssige, breit ausladende Gewandung und zaghafte Modellation vertreten, während gewisse naturalistische Züge, z. B. das derbe Christkind, welches Dorothea Blumen spendet, die neue Richtung ankünden. Manches erinnert auch an den Meister der Lyversberg'schen Passion. Zwei Jahre war dann Holbein für die Dominikaner in Frankfurt am Main thätig, indem er zugleich als Haus- und Tischgenosse im Kloster wohnte. Von seinen dortigen Arbeiten befinden sich sieben Passionsscenen (von acht) im Städel'schen Institut (die achte in Privatbesitz zu Hamburg[3]), eine Darstellung des heiligen Abendmahls in der S. Leonhardskirche, zwei dazu gehörige Theile im Städel-schen Institut, die übrigen vier (Passionsbilder) und auch vier weitere große Bilder, mit den Stammbäumen der heiligen Jungfrau und der Ordensgenerale, in der städtischen Sammlung zu Frankfurt. 1502 entstand das umfangreiche Altarwerk in der Kirche zu Kaisheim, 16 Bilder aus der Passion und dem Marienleben, welche jetzt der Münchener Pinakothek angehören[4]. Diese Arbeiten sind von ganz verschiedenem Werth und lassen das Schwanken zwischen

---

breitet sich weit ausladend über den Boden hin. Wenig befriedigen aber zwei eine Krone haltende Engel, die sich in gequälter Haltung und mit wildflatternden Gewändern präsentiren. Das Christuskind zeigt gutgerundete Formen.

[1] Nr. 29. 30. Im Museum zu Basel ein Altarflügel mit dem Tode Mariä, der andere, mit der Krönung, in der bischöfl. Residenz zu Eichstätt.

[2] Zum Andenken an die Stifterin, Dorothea Bölinger.

[3] Beim Consul Ed. F. Weber. Vgl. Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei, in den Nachträgen zum II. Bd. (S. 118 betr.).

[4] Nr. 193—200. Eine dritte, aber nicht bezeichnete Passion, die sich stilistisch den genannten anreiht, befindet sich in der Galerie zu Donaueschingen unter Nr. 43—54. Letztere ist größtentheils grau in grau gemalt und zeigt kräftig modellirte Gestalten. Obgleich Holbein auch hier einzelnes noch schön zu gestalten weiß, überwiegt doch der Geschmack am Häßlichen und Burlesken. Die Passion wurde bei Soldan in Nürnberg als Lichtdrucktafeln veröffentlicht.

älteren Reminiscenzen und der zum Naturalismus drängenden Natur Holbeins deutlich erkennen. Manche Nebenfiguren bieten, wie auch bei Schongauer, abstoßende Züge erlesener Häßlichkeit, während sich anderwärts, z. B. bei der Darstellung im Tempel, der Sinn für Anmuth und Würde durchringt. Das Bestreben nach psychologischer Wahrheit führt auch hier oft zu mißverstandener Geberdensprache und Verrenkung der Extremitäten. Dem Jahre 1502 gehört auch die jetzt in der Augsburger Sammlung[1] befindliche Gedenktafel des Ulrich Walther für seine Töchter, Conventualinnen des S. Katharinenklosters an. Das Mittelbild zeigt eine Verklärung Christi, die linke Tafel Heilung des Besessenen und die Stifterfamilie, die rechte Speisung der Fünftausend. Der naturalistische Zug ist hier stärker ausgeprägt: Colorit und Behandlung der Portraits erscheinen bedeutsam für die Entwicklung des Künstlers zum neueren Stil hin. Gegen das Jahr 1508 verliert sich mehr und mehr das Schwanken in der Auffassung Holbeins: sein unruhig strebender Geist enteilt dem Kampfe mit idealen Reminiscenzen, bestimmtere Ziele ins Auge fassend, die mehr seiner innersten Natur entsprechen. Es sei nur noch eines der besten Werke aus jener früheren Zeit gedacht, der etwa dem Jahre 1504 angehörigen Tafel aus dem Katharinenkloster, einer Darstellung der S. Paulskirche zu Rom[2]. An der Spitze des Bogens sehen wir hier die Dornenkrönung, unten in drei Abtheilungen Scenen aus dem Leben des Apostels, links Bekehrung und Taufe, in der Mitte die Predigt, dann seine Begegnung mit Petrus und Martyrium, rechts das Begräbniß und Verehrung des Leichnams. Diese Motive, lebendig, übersichtlich und mit vielem Geschick dem Raume angepaßt, geben eine verständliche Erzählung der Begebenheiten aus dem Leben des Apostels; die Stellungen sind freier als auf anderen Bildern, die Köpfe sprechend; aber das Bedürfniß nach Schärfe der Charakteristik überwiegt doch überall den Sinn für Anmuth und Schönheit des Körperlichen. Die fernere Entwicklung Holbeins gehört der neueren Malerei an.

D. Die fränkische Schule.

Hans Pleydenwurff.

Einen nicht so erfreulichen Anblick als die kölnische und schwäbische Malerschule bietet in jener Epoche die fränkische dar. Der flandrische Realismus ward hier mit besonders nüchternem Geiste mehr nach seinen Aeußerlichkeiten aufgenommen; handwerklicher Fleiß überwucherte vielfach die Reste idealen Strebens, welches in der vorigen Epoche Werke wie den Imhof'schen

[1] Augsburg Nr. 84—86.

[2] Jahreszahl ist nicht vorhanden, indes wurde gleichzeitig bei Burgkmair ein die Jahreszahl 1504 tragendes Bild in Auftrag gegeben. Auf dem Rahmen von Holbeins Tafel stand: ‚Praesens opus complevit Joh. Holbein civis Augustanus.'

Altar hervorgebracht hatte, und ohne Sinn für schlichte Naturwahrheit suchte man in Uebertreibungen Ersatz, die zur Manier hinführen mußten. Nur eine Reihe von Werken sondert sich bedeutsam aus dem in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Entstandenen ab, vornehmlich die schöne Kreuzigung in der Münchener Pinakothek, welche unzweifelhaft flandrischen Einfluß, und zwar den des Rogier van der Weyden ausspricht. Daneben finden wir das wesentliche Erbtheil der älteren Kunstrichtung, die warme, braune Gesammtstimmung des Colorits. Große malerische Accuratesse macht sich überall bemerkbar; Ernst und Wehmuth lagern über den um die edle Person des Gekreuzigten versammelten 20 Gestalten, in denen manches von der Großartigkeit und Leidenschaftlichkeit der älteren Schule fortlebt. Fleißiges Studium der Natur machte sich in allem, auch in der Bildung von Händen und Füßen bemerkbar [1]. Wir wissen nur, daß diese schöne Tafel aus der Nürnberger Burg nach Bamberg, von da 1872 in die Münchener Sammlung gekommen ist, und lesen auf dem turbanartigen Kopfputz der einen Figur die verschnörkelten Buchstaben J. P. [2], in denen Thode das Monogramm des 1472 verstorbenen Hans Pleydenwurff erkennen will. Dieser war ein angesehener Nürnberger Maler, der schon 1451, dann von 1463 bis an seinen Tod als Hausbesitzer genannt wird und vermuthlich aus der Schule des Pfenning hervorgegangen ist. Seine Wittwe, Barbara, heiratete Michael Wohlgemut. Pleydenwurff hinterließ drei Söhne, deren einer, Wilhelm, vom Stiefvater herangebildet wurde und sich an der Schedel'schen Chronik betheiligte. Dieser lebte bis 1495 und erscheint von 1490—1494 im Bürgerverzeichniß als Meister [3].

Der Autor der Kreuzigung hat nun augenscheinlich nicht nur seine Zeitgenossen, sondern auch die folgende Generation beeinflußt. So erklärt es sich, daß die meisten der in dieser Zeit entstandenen Bilder gewisse Typen jenes Meisters nachahmten. Am nächsten kommt dem Münchener Werke eine andere Kreuzigung, Votivbild des Canonicus Schönborn, jetzt in Nürnberg [4], mit der wiederum einige Bilder Zusammenhang besitzen, so die Anbetung der Könige und die Figur der Jungfrau aus der Verkündigung [5] daselbst, nebst einer in München befindlichen Anbetung der Hirten und dem Erzengel, welche, wie Scheibler glaubt, zusammen ein Altarwerk ausmachten. Nach Thode würden sich den genannten Bildern auch die Flügel des Landauer'schen Altars zu München mit den in der Augsburger Galerie befindlichen einer Kreuzigung und Auferstehung anreihen lassen, zuletzt auch noch die im Museum schlesischer

[1] Thode, Die Malerschule von Nürnberg, S. 105 ff.

[2] Zuerst von Vischer entdeckt.

[3] Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, 1871, S. 11. 278. v. Murr, Journal II, S. 31. 134 f.

[4] German. Museum Nr. 116. [5] German. Museum Nr. 97—98.

Alterthümer zu Breslau aufbewahrten Reste des Pleydenwurff'schen Altars[1]. Zu diesem gehörten aber als Flügel Kreuzigung und Kreuzabnahme; letztere glaubt Thode in dem jetzt der Rupprecht'schen Gemäldeausstellung zu München einverleibten Bilde gefunden zu haben[2]. Gewisse Zusammengehörigkeit dieser Werke ist zweifellos vorhanden, so in den weiblichen Köpfen des letztgenannten Bildes mit denen des Landauer'schen Altars. Der Typus Christi, welcher stark an Rogier erinnert, gleicht dem der Münchener Kreuzigung, nicht minder der des Johannes. Die Magdalena auf der Kreuzigung stimmt in ihrer Haltung auffällig mit der knieenden Maria auf der Kreuzabnahme überein; auch der auf den Boden sich ausbreitende Faltenzug hat ein gemeinsames Princip. Nicht minder auffällig erscheint das Gemeinsame der Landschaft, mit den gedrungenen Felspartien. Insbesondere aber ist es der geistige Inhalt, die gesammelte, ernste Stimmung, der Ausdruck frommer Andacht, welche den Zusammenhang fester kitten, und somit wäre die Annahme nicht allzu gewagt, daß wir in dem Meister J. P. Johannes Pleydenwurff zu erkennen haben. Auf ihn gehen dann noch einige kleinere Werke zurück, die zwei Altarflügel im Chor von S. Lorenz, an Pfeilern aufgehängt[3], sowie zwei Heilige, Dominicus und Thomas Aq., im Museum daselbst[4].

In einer dem Pleydenwurff'schen Stile verwandten Richtung bewegt sich der Meister des Löffelholz'schen Altars, dessen Gemälde hervorstechende künstlerische Qualitäten erkennen lassen[5]. Alle Motive sind der Legende der hl. Katharina entnommen. Die Typen tragen hier besonders den Ausdruck kindlicher Naivität an sich, und die Figuren haben etwas Unreifes, Unentwickeltes; der Ausdruck aber ist sprechend und die Heilige in der Scene der Disputation selbst anmuthig zu nennen.

Michael Wohlgemut.

Die Nachrichten über ihn sind spärlich, eine Kritik seiner Thätigkeit aber gehört zu den schwierigsten Aufgaben in der Kunstgeschichte. Vermuthlich entstammt er einer Malerfamilie, denn die Register Nürnbergs erwähnen Meister dieses Namens seit 1360[6]. Er selbst wird darin erst 1473 an-

[1] In der Kreuzkirche zu Breslau befindlich bis zur Säcularisation 1810. In den fünfziger Jahren von W. Ranke erworben, welcher drei Darstellungen publicirte in: Alte christliche Bilder, photographisch dargestellt, Berlin 1861. 1462 war der Altar seitens der Elisabethkirche zu Breslau in Auftrag gegeben. Vgl. Alwin Schulz in seiner Geschichte der Breslauer Malerinnung S. 8 f.

[2] Vgl. die Abbildung bei Thode, Tafel 17.

[3] Nr. 20. Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten und Kindermord. [4] Nürnberg Nr. 121—122.

[5] Datirt 1453. Im Westchor von S. Sebaldus.

[6] Vgl. die Auszüge bei v. Murr, Journal zur Kunst und Literatur, Nürnberg 1787, XV, 29. Neudörfer, Nachrichten, in den Quellenschriften, S. 128 ff. Thode, Die Malerschule rc., S. 274 f.

geführt, nachdem er die Wittwe des Malers Hans Pleydenwurff geehelicht hatte. Daß er 1434 geboren und erst 1519, in einem Alter von 85 Jahren gestorben ist, ersehen wir aus der bekannten Inschrift auf Dürers Portrait seines bejahrten Lehrers. Wir können nun annehmen, daß Valentin Wohlgemut Michaels Vater war, daß er bis 1470 Gehilfe seines Vaters blieb und bis 1473 Werkführer seiner Mutter Anna gewesen ist. Damit wäre die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß er auch unter Pleydenwurff eine Zeit lang lernte und diente, um so weniger, als er dessen Wittwe zur Frau genommen[1]. In späteren Jahren hat er sich noch einmal verheiratet. Das letzte urkundlich beglaubigte Werk des Malers ist der Schwabacher Altar (1508); dann verstummen alle Nachrichten bis zu seinem Tode. Ob er Nachkommen gehabt, muß dahingestellt bleiben.

Wohlgemut dürfte schon 1479 der angesehenste Maler von Nürnberg gewesen sein, wie aus dem Auftrage für die Kirche in Zwickau hervorgeht; aber er huldigte in seiner Werkstatt dem zünftigen, handwerksmäßigen Betriebe, der jedem Bedürfniß zu genügen strebt, ohne deshalb künstlerischen Erfolg vorauszusetzen. Dies beweist ein 1507 mit dem Magistrat zu Schwabach über Vollendung des Altarwerkes in dortiger Stadtkirche geschlossener Contract[2], worin der Meister sich verpflichtet, ‚die Tafel zu ändern, falls sie an mehreren Orten ungestalt wäre, bis sie von Schiedsmännern anerkannt sei; sie aber zu behalten, falls sie so große Ungestalt gewinne, daß sie nicht mehr zu ändern sei'. Auch scheint er sich der Beihilfe anderer, ihm untergeordneter Maler bedient zu haben, die an ihn ergangene Aufträge übernahmen. Immerhin bleibt Wohlgemut eine nicht unbegabte obzwar poesielose Natur, die sich eben nicht über die damalige zünftige und geschäftsmäßige Auffassung zu erheben vermochte. Von größeren, urkundlich beglaubigten, ihm in Auftrag gegebenen Werken sind uns nur drei bekannt, ein viertes wird von einem zeitgenössischen Schriftsteller als das seinige verbürgt. Diese Arbeiten umfassen einen Zeitraum von 29 Jahren, 1479—1508.

Vergleichen wir nun diese Leistungen miteinander, so stellt sich zunächst die Thatsache mehrfacher Abweichungen heraus, d. h. man bekommt den Eindruck, als seien die vier Altäre von vier verschiedenen Malern angefertigt worden; am Zwickauer Werke sind sogar zwei Arbeiter divergirender Richtung nachzuweisen. Dieses, von 1479, ist das älteste[3], dürfte also am meisten

[1] Thausing, Dürer, 2. Aufl., Leipzig 1884. R. Vischer, in den Studien, S. 294 ff. 316—344. W. Schmidt, in der Kunstchronik, XXII, 193—198. M. Lehrs, im Katalog des German Museums. Neben R. Vischer hat auch J. Rée den Sachverhalt von Wohlgemuts Eltern entdeckt und in der Kunstchronik XII (1885—1886) dargelegt. Die neueste Arbeit von Thode a. a. O. S. 122 ff. Abbildungen in der Zeitschrift f. b. K. XVIII, 169 ff. [2] Meusel, Neue artistische Miscellaneen, IV, 476 ff.

[3] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 63 f. v. Quandt, Die Gemälde des M. Wohlgemut in der Frauenkirche zu Zwickau, herausgeg. im Auftrage des Sächsischen Alterthumsvereins.

auf Originalität Anspruch erheben, und zwar sind hier die meisten Tafeln von Wohlgemut selbst, wie die Uebereinstimmung mit den Staffelbildern am Schwabacher Altar darthut; denn es wäre schwer zu glauben, der Meister habe schon 1479, in einem Alter von 45 Jahren, die wesentlichen Stücke seiner Aufträge einem Gehilfen oder Genossen übertragen, und daß derselbe Gehilfe noch 1508, also 29 Jahre später bei ihm gewesen sei.

Dieser stattliche Hochaltar der Marienkirche in Zwickau, mit plastischen Figuren und dreifachen Flügeln, trug ihm die für jene Zeit bedeutende Summe von 1400 Gulden ein. Bei vollständiger Oeffnung des Schreines präsentiren sich neun große Statuen, in der Mitte Maria mit Kind, auf dem Halbmond stehend. Nach Schluß der inneren Flügel erscheinen vier Tafeln: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, die heilige Sippe, dann vier gleich große Darstellungen aus der Passion auf landschaftlichem Hintergrunde. Die Mitte der Altarstaffel enthält plastische Figuren Christi und der Apostel. Auf der Rückseite geringere Malereien in Leimfarben: das Weltgericht, das Schweißtuch, der Mannaregen und Melchisedek. Ist der erste Eindruck des farbenprächtigen Werkes ein günstiger, überraschender, so macht sich beim Einzelstudium bald die Ueberzeugung geltend, daß dem wirkungsvollen Apparat doch die eigentliche Seele, der echt künstlerische Gehalt mangelt, ja daß auch dem formalen Wesen eigentliche Größe und Noblesse abgeht, daß der Autor nicht aus innerer Anschauung sein Werk concipirt und ihm Existenzkraft verliehen, sondern daß nur Erinnerungen und Vorbilder das Material zu seinen Compositionen geliefert haben. Neben den Werken Pleydenwurffs erscheinen sie hohl und nichtssagend, ungleich, ohne Anmuth und Lebenswärme, ohne genaue, mit der Idee verwachsene Formsprache. Und doch ist Wohlgemut, wo er sich an die Natur hält, wie in Portraits und Landschaften, ein nicht unbegabter Darsteller. Das Bedeutendste an den Zwickauer Tafeln wird immer die warme gesättigte Farbe ausmachen, deren imponirender Eindruck ein bleibender ist. Hier wirkt die alte Nürnberger Tradition, durch Pleydenwurff vermittelt, noch lebendig fort.

Wohlgemuts Typen sind von mittlerer Größe; aber die schmalen Nasen und breiten Wangen, das gerundete Kinn seiner heiligen Frauen geben kein anmuthendes Ganze; häßlich und plump treten die Kinder auf, ohne den Reiz jugendlicher Frische im Ausdruck. Wenig schön präsentiren sich auch die gedunsenen, knochenlosen Hände, mit angesetztem Daumen, ein für den Maler charakteristisches Erkennungszeichen.

1507 hatte der Magistrat von Schwabach den Vertrag wegen des Altares abgeschlossen und jene für den zünftigen Betrieb der Malerei in Deutschland charakteristische Bedingung zugesetzt. Eines wurde erreicht, daß Wohlgemut selbst Hand anlegte; aber seine Mitwirkung beschränkte sich auf die Bilder an der Staffel, welche Halbfiguren von Heiligen: Johannes Baptist, Martinus, Anna mit Maria und Kind auf den Armen nebst Elisabeth; auf den Außen=

seiten die Grablegung vorführen, unschöne, weichliche Typen ohne höheres Princip, von denen auf dem Zwickauer Altar nur durch das hellere Colorit unterschieden.

Von größeren, unbeglaubigten Werken schreibt man Wohlgemut zu: den Hofer'schen Altar, jenen in der Kreuzkapelle zu Nürnberg, den zu Hersbruck.

Die vermuthlich frühesten Arbeiten sind vier Tafeln des Hofer'schen Altares, jetzt in München [1], mit der Jahreszahl 1465, welche mit dem Zwickauer Werk in allen wesentlichen Merkmalen harmoniren, obgeich die Farbenstimmung eine hellere ist. Die Motive bilden: Oelberg, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Auferstehung. Pleydenwurffs Vorbilder sind hier noch bestimmend [2], zumal in dem Christus und den edleren weiblichen Köpfen. Flandrischer Einfluß ist nur indirect vermittelt, von tieferem, seelischen Leben so wenig vorhanden, als am Zwickauer Altar. Uebrigens macht sich noch eine Beziehung in diesen Tafeln geltend, die zur Ulmer Schule. Im Leben Schühleins wurde der nicht ungerechtfertigten Ansicht R. Vischers gedacht, daß der Ulmer Maler mit seinem Schwager Rebmann und mit Wohlgemut bei einem Nürnberger, Pleydenwurff, oder Valentin Wohlgemut in die Schule gegangen sei. Die höher veranlagte Natur Schühleins konnte dann nicht ohne Einwirkung auf seinen Mitschüler bleiben. Diese erhellt am besten aus dem großen Altar der Kirche zu Crailsheim, welcher durch Breite und Kraft der Zeichnung, Mannigfaltigkeit der Typen und dramatischen Inhalt das Zwickauer Werk überragt [3], deshalb auch wohl in eine frühere Zeit gehört als jenes. Der Haller'sche Altar in Nürnberg scheint nur der Zeichnung nach von Wohlgemut selbst herzurühren. Er bekundet ein Ueberwiegen handwerksmäßigen Schaffens und entbehrt selbst des harmonischen Colorits. Von Schongauer entlehnt möchte das Motiv der Kreuztragung sein, das später auch von Dürer und Raffael adoptirt wurde.

Die Hersbrucker Altarflügel, jetzt vom Schrein gelöst, enthalten 14 Darstellungen, davon zwei größeren Formates. Sorgfältiger behandelt sind hier: Geburt Christi und Tod Mariä, geringer die Passionsscenen, mit vielen Rohheiten, ebenso die kleineren Motive aus dem Marienleben. Erfreulich ist nur die auf dem Todbett ruhende Jungfrau, welche an ein schwäbisches Vorbild denken läßt; im übrigen mögen wohl hier Schongauer'sche Stiche ihre Wirkung geübt haben. Der Altar könnte in dieselbe Zeit gehören wie das ihm sehr ähnliche Glasfenster in S. Jakob zu Nürnberg, von 1497.

Auch als Portraitmaler scheint Wohlgemut thätig gewesen zu sein; doch sind sowohl das zierliche, im Schmelz des Auftrages und der vollendeten Zeichnung der Hände nach, eines Rogier würdige Bild der Ursula Hans

[1] München, Pinakothek, Nr. 229—232.

[2] Vgl. Taf. 23 bei Thode, Die Malerschule &c.

[3] Thode a. a. O. S. 140 f.

Wohlgemut, Kreuzabnahme. Vom Hofer'schen Altar in der Alten Pinakothek zu München. (Zu S. 606.)

(Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstängl in München.)

Tucherin[1], mit dem Datum 1478 am Rande, als die beiden anderen Tucherbildnisse im Museum zu Weimar ihm abzusprechen. Die Technik dieser letzteren in flüssigen, dünnen Lasurfarben gleicht sicher keineswegs der Malweise Wohlgemuts, sondern derjenigen in der Schule Dürers[2].

Eine besondere Thätigkeit entfaltete Wohlgemut für den Holzschnitt, indem er dem bekannten Nürnberger Verleger Anton Koburger Illustrationen zu dessen Druckwerken lieferte. Wir lernen ihn hier als einen tüchtigen ‚Reißer' kennen (wie ihn Neudörfer nennt), wo sein Talent auf kleinere Dimensionen des Körperlichen sich beschränkt. Sein Einfluß auf die Technik dieses im sechzehnten Jahrhundert bedeutungsvollen Kunstzweiges bereitete Dürer den Pfad, wenn auch die ein eigenes Gewerbe bildenden Formschneider oft nur mangelhaft des Zeichners Intentionen zu entsprechen im Stande waren. 1491 erschien bei Koburger der ‚Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichthümer des Heils und ewiger Seligkeit', ein Buch, dessen Holzschnitte ihrem Stile nach auf Wohlgemut schließen lassen. ‚Um die Bedeutung dieses Kunstdenkmals zu ermessen, braucht man dasselbe bloß mit dem zu vergleichen, was der Holzschnitt bis dahin geleistet hatte. Der sich überall kundgebende Reichthum der Erfindung, die freie Beweglichkeit der Figuren sind stets von der Rücksicht auf das technisch Mögliche geleitet. Die Ausführung im Schnitt ist zwar sehr ungleich, theils unbeholfen theils vollendet, je nachdem die verschiedenen Formschneider bereits zu höherer künstlerischer Ausbildung gelangt waren oder nicht.'[3] Aber nicht nur die ausführenden Kräfte, auch die gestaltenden waren verschieden; denn neben der geistlosen, derben Art Wohlgemuts findet sich auch eine andere, feinere, Sinn für Schönheit und Phantasie bekundende, zweifellos jene des jungen Pleydenwurff, der hier, wie bei der Weltchronik, als Genosse seines Stiefvaters thätig war.

Das Werk fand ohne Zweifel genügenden Beifall, so daß am 29. December 1491 mit Wohlgemut und Wilhelm Pleydenwurff der Vertrag über ein anderes großes Unternehmen abgeschlossen wurde, die Illustration der Hartmann Schedel'schen ‚Neuen Weltchronik'. Zwei Patrizier, Sebald Schreyer und Sebastian Cammermeister, lieferten die Mittel zur Herstellung von über 2000 Holzstöcken, und der ursprünglich lateinische Text ward von dem Schreiber Georg Alt zugleich ins Deutsche übertragen, so daß Koburger die Ausgabe in beiden Sprachen veranstalten konnte. Nach zwei Jahren war alle Arbeit vollendet: eine wie ungewöhnliche Verbreitung diese illustrirte Chronik ge-

[1] Kasseler Galerie Nr. 2. Thausing (Dürer, S. 81 f.) äußert keinen Zweifel an Wohlgemuts Autorschaft, ertheilt ihm vielmehr Qualitäten, die jener nie besessen hat. Das Portrait wurde von Bode als Schongauer bezeichnet, vgl. Galerie zu Kassel, Leipz. 1872, S. 4. Ebenso Mündler, vgl. Thausing a. a. O. S. 82. Thode a. a. O. S. 207.

[2] Vischer (Studien, S. 382) bemerkt: ‚Es sind nach meiner Ueberzeugung flüchtige Arbeiten Dürers, vielleicht zum Theil eines Gehilfen von ihm.'

[3] Thausing, Dürer, I. 65 f.

funden, ergibt eine im Nürnberger Stadtarchiv bewahrte Urkunde vom 22. Juni 1509, worin die Unternehmer sich über den Erfolg des Werkes gegenseitig Rechenschaft ablegen [1]. Nicht nur in Deutschland, auch in Frankreich, Italien hatte dasselbe starken Absatz gefunden, da bisher ein großes Werk profanen Inhalts in so reicher Ausstattung nirgends erschienen war, an dem der Gelehrte wie der Illustrator gleichmäßig sich betheiligt. Der künstlerische Charakter litt allerdings durch Hast des großen Unternehmens, und man sieht deshalb gegen Ende des Werkes hin die Qualität der Holzschnitte abnehmen; aber gröbere Hand und nüchterner Sinn Wohlgemuts machen sich zumal bei den größeren Compositionen in so hervorragender Weise geltend, daß das Studium jener einst vielgesuchten und heute noch geschätzten Chronik zum Verständniß des Nürnberger Malers eine wichtige Ergänzung bildet. Erscheint uns derselbe in Betrachtung seiner großen Altarwerke mehr als Unternehmer, der seine Kunst mit Hilfe vieler Gesellen und ihm associirter selbständiger Maler ausübt, ohne diese Kräfte zu beherrschen und ihnen den Stempel seines Geistes aufzudrücken, so sehen wir ihn hier künstlerische Gedanken obwohl in derber Form produciren und mit geschickter Hand eine neue Richtung erfassen, nicht nur um sie auszubeuten, sondern auch weiter zu entwickeln [2]. Ein Monogramm der beiden Maler findet sich zwar nicht an den einzelnen Holzschnitten, indem man sich begnügte, am Schluß jeder Ausgabe die Namen hinzusetzen, doch dürfen wir, von den größeren, derberen Compositionen ausgehend, welche den entschiedenen Charakter Wohlgemuts an sich tragen, ihm doch den meisten Antheil zuerkennen. Daneben finden sich freilich Motive, die eine feiner organisirte Künstlernatur verrathen, als sie Wohlgemut besessen, diese werden auf den jungen Pleydenwurff zurückzuführen sein. Durch jene Publication sind Wohlgemut und sein Stiefsohn Begründer der fortan mustergiltigen Nürnberger Holzschnittschule geworden.

Daß Dürer seinem Lehrmeister auch weiterhin noch nahestand, beweist das Portrait desselben. Die späte Inschrift auf dem Münchener Bildniß, in dem Frizzoni [3] und nach ihm Thausing nur eine Copie oder vollständige Uebermalung eines Dürer'schen Originals erkennen wollen, besagt, daß Wohlgemut am 30. November 1518 gestorben sei. Mehr noch als das Oelgemälde in der Pinakothek gibt uns die bekannte Zeichnung der Albertina ein lebendiges Conterfei des noch scharfblickenden alten Malers, mit hochgebauter, schmaler Stirn, gebogener Nase, kräftigem Kinn, festgeschlossenem Munde, Verstand, Berechnung und praktischen Sinn verrathend, aber nichts von warmer Em-

[1] Thausing in den Mittheilungen des Instituts für österreich. Geschichtsforschung V, Heft 1 (1881). Eingehende Kritik bei Thode a. a. O. S. 153 ff.

[2] Ueber Wohlgemuts Thätigkeit im Fache des Holzschnittes vgl. noch Muther, Die deutsche Buchillustration, München-Leipzig 1884, I, 75 f.; II, 114. Die Kupferstiche mit dem Monogramm W anlangend siehe Vischer, Studien, S. 316 ff.

[3] Archivio Veneto XV, 1878. Thausing, Dürer, I, 93.

pfindung, Großmuth oder echter Genialität. ‚Es könnte der Kopf eines mit unfruchtbaren Problemen sich beschäftigenden Grüblers oder der eines in Geldsorgen altgewordenen Geschäftsmannes sein. Kalt und hart sind diese Züge, und grämlicher, zu gereizten Ausfällen geneigter Egoismus spricht aus ihnen.‘ [1]

Zu den an Wohlgemut gerichteten Aufträgen gehört auch der für die Rathhausbilder in Goslar, aber es scheint, daß er als Unternehmer nur seinen Namen dazu geliehen, die Malerei aber durch einen seiner Mitarbeiter habe ausführen lassen, obgleich urkundlich feststeht, daß Wohlgemut für diese Leistung 1501 das Ehrenbürgerrecht und die Aufnahme in die Brauergilde zu Goslar erlangte [2]. Aehnlich wie in der Sixtinischen Kapelle zu Rom sollte in dem bescheidenen, holzgetäfelten Rathszimmer ein die Heilsgeschichte umfassender Cyklus zur Darstellung kommen. Die vier großen Deckenfelder nehmen Verklärung, Geburt, drei Könige, Darstellung im Tempel; 16 kleinere die Propheten und Evangelisten ein; an den Wänden sieht man Gestalten der Sibyllen, Könige und Heilige, in der anstoßenden Kapelle die Passion, Trinität und das Weltgericht in kleineren Proportionen. Ein in Nürnberg gebildeter Maler hat zweifellos diesen Cyklus gefertigt, aber vom Stil Wohlgemuts ist doch nichts zu finden. Ja es scheint, als habe der Autor Dürers Jugendwerke gekannt und dessen knorrige Gewandung, wie freieres Behandeln der heiligen Motive sich zum Vorbild genommen [3]. Das Colorit ist ziemlich bunt und entbehrt der tieferen Stimmung älterer Nürnberger Schule, ebenso fern stehen derselben männliche und weibliche Typen. Diese Werke gehen nun stilistisch Hand in Hand mit einem fälschlich dem Hans Raphon zugeschriebenen Altar [4] in der Galerie zu Braunschweig und einem anderen in der Dominikanerkirche zu Erfurt, sind also zweifellos durch einen von Wohlgemut abhängigen Maler aus Niedersachsen gefertigt.

Eines der hervorragendsten Werke der Nürnberger Malerschule bildet der Peringsdörffer'sche Altar [5]. Augenscheinlich hat Wohlgemut keinen Antheil daran, vielmehr kommen seine Malereien einem viel begabteren Darsteller zu, obgleich Neudörfer dem entgegen zu sein scheint. Wer möchte wohl in dem freundlichen, poetischen Motiv des die Jungfrau malenden hl. Lucas, oder in den anmuthigen zwei Scenen aus der Legende des hl. Vitus, mit

[1] Thode, Die Malerschule ꝛc., S. 133.

[2] Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, III, 33 f., und Kunstdenkmale in Hannover, III, 68 ff.

[3] Vgl. Vischer, Studien, S. 377 ff. Thode, Die Malerschule ꝛc., S. 196 ff. und 247 ff.

[4] Thode (a. a. O. S. 201) bemerkt, daß ein Vergleich mit des Malers H. Raphon authentischen Werken im Museum zu Hannover ergibt, daß dieser Altar nicht von ihm stamme.

[5] Nürnberg, German. Museum, Nr. 112—115.

den zarten, sprechenden Frauentypen, oder in dem prächtigen, geistvollen Kopf des hl. Nicolaus, den beiden holden Gestalten der hll. Katharina und Barbara die Hand des trockenen, poesielosen Wohlgemut suchen?[1] Dieser Altar, der sich bis auf die fehlenden plastischen Theile durch einige im Germanischen Museum und in S. Lorenz erhaltene Tafeln reconstruiren läßt, ist vielmehr die geistreichste Leistung der Nürnberger Schule in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, ja er bekundet ein wirkliches Freiwerden directer Abhängigkeit von der niederländischen Kunst, malerischen Geschmack, eine auf edle Verhältnisse gerichtete Formanschauung und zartes, poetisches Empfinden. Zwar bleibt der Meister dieses Altares entfernt von der dramatischen Ausdrucksweise und Energie Pfennings oder Hans Pleydenwurffs, das gesammte Werk aber ist in einheitlichem Stil gehalten und geht, trotz einiger Verschiedenheit in malerischer Behandlung, auf den Entwurf eines Autors zurück. Von einem der ausführenden Mitarbeiter ist uns das Monogramm R. F. bekannt.

Dem Urheber des genannten Werkes steht der Maler des S. Rochusaltares in S. Lorenz am nächsten — wie das angebrachte Wappen bekundet, eine Stiftung der Familie Imhof. Ihm würde auch die Tafel ‚Christus am Oelberg' in Nürnberg zuzuschreiben sein[2] und vielleicht das Doppelbildniß im Amalienstift zu Dessau, ein verlobtes Paar darstellend, in einem Gemach, durch dessen Fenster eine Landschaft hereinblickt[3]; dazu die Jahreszahl 1475. Auch scheint der Maler für die von P. Knorr gestifteten Glasbilder in S. Lorenz Entwürfe gemacht zu haben.

Die Thätigkeit dieses hochbegabten Künstlers fällt in die siebenziger und achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts, er dürfte also ein jüngerer Zeitgenosse Wohlgemuts gewesen sein. Drei Maler waren neben diesem, urkundlichem Zeugniß nach, Hauptvertreter der Nürnberger Schule: Hans Beuerlein, Hans Trautt und Wilhelm Pleydenwurff, von denen der erstere, schon 1461 als Meister genannt, der älteren Richtung angehört haben wird. Hans Trautt kommt 1477 im Verzeichniß der Bürger vor, erblindete aber oder scheint die Malerei verlassen zu haben; immerhin kann diese Nachricht falsch sein. Thatsache ist, daß eine beglaubigte Zeichnung des Trautt (in Erlangen), den hl. Sebastian vorstellend, mit den Bildern des Peringsdörffer'schen Altares entschiedene Stilverwandtschaft blicken läßt. Andererseits weisen die in der Schedel'schen Chronik und im Schatzbehalter dem Pleydenwurff angehörigen feineren und geistreicheren Motive in ihrem ganzen Habitus und besonders in ihrem seelischen Ausdruck auf denselben Altar hin und

[1] Vgl. die Abbildungen bei Thode, Taf. 26—29.

[2] German. Museum Nr. 111.

[3] Abbild. bei Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei, II, 121. ‚Das Abbild dieser Frau', bemerkt Thode (a. a. O. S. 177), ‚sind die Figuren, die auf dem Rochusaltar dargestellt sind.'

machen es glaublich, daß Wilhelm Pleydenwurff als vornehmster Vertreter der Nürnberger Malerschule am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu betrachten ist. Erster Lehrer desselben war wohl sein Vater, mit Wohlgemut hat er nichts gemein; als echter Künstler blieb er frei von Nachahmung der Niederländer, denn die Quelle der Inspiration fand er in sich selbst und gelangte durch sorgsames Beobachten der Natur, wovon seine Typen, das Costüm und die Landschaft gleichmäßig Zeugniß ablegen, zu der seiner Individualität conformen, malerischen Formsprache[1].

Sollte nicht auch die schöne Tafel in München: ‚Auszug der Apostel', die in ihrer feinen, durch und durch gemüthvollen Auffassung mit Wohlgemut nichts zu thun hat, zu den letzten Werken Pleydenwurffs gehören?[2]

Mit ihm wäre die Reihe der Vertreter fränkischer Kunst zu schließen, es gibt aber noch einige Vermittler zur neueren Richtung hin, die, weniger kühn und begabt als Dürer, an dem ererbten Besitz festhalten. Zu diesen gehört der Meister des Heilsbronner Altars, der eine heitere Farbigkeit, derbe, oft plumpe Typen und eine mehr gesuchte als natürliche Anmuth uns vor Augen stellt, wobei ihm Gewandtheit im Vortrag nicht abzusprechen ist. Thode glaubt in dem Autor den als Wandmaler und Bildschnitzer gesuchten Hans Trautt zu erkennen[3].

Der Schwabacher Altar gehört zu den größeren derartigen Werken, mit zwei beweglichen und einem festen Flügelpaar. Schon Hotho überzeugte sich, daß nur die Predella von Wohlgemut selbst herrühren könne, dem sich Woltmann anschloß. Der Maler, dem Wohlgemut diese Arbeit anvertraute, ist aber ein anderer als der gleichzeitig mit dem Heilsbronner beschäftigte, doch steht auch er unter dem Einfluß der Kunst Dürers. Formen und Farben sind in unruhiger Bewegung, eine Art zweckloser Lebhaftigkeit schaltet überall und verräth sich zumal in den hastigen Blicken der an sich wenig bedeutungsvollen Personen, welche überdies in scharfer Beleuchtung, oft unter Lichteffecten sich präsentiren, wodurch das Stürmische der Action noch vermehrt wird[4]. Diesem Maler sind dann noch zwei Altarflügel in der Schwabacher Kirche, mit den hll. Barbara und Katharina, dann in Heilsbronn neben dem Hochaltar ein anderer, mit vier Motiven aus dem Marienleben, und im Germanischen Museum zu Nürnberg[5] zwei Tafeln, mit Geburt und Heimsuchung, zuzusprechen.

Die Bamberger Maler sind nur in der kleinen Galerie neben der Kirche S. Michael zu studiren. Sie ahmen zumeist Nürnberger Vorbilder nach, oder reflectiren doch die von dort ausgehende Richtung. Nur weniges

---

[1] Thode's Behauptung, W. Pleydenwurff habe auf Dürer bestimmenderen Einfluß als Wohlgemut ausgeübt, hat viel für sich. Vgl. S. 184 a. a. O.

[2] Vgl. die Abbild. bei Thode, Taf. 30. [3] A. a. O. S. 217 f.

[4] Vgl. die Abbild. bei Thode, Taf. 32.

[5] Ohne Nummer. Kirchenraum, linke Wand.

verdient davon Beachtung, so der Volkamer'sche Altar [1], von einem Nürnberger gemalt; die Tafel mit dem Abschied der Apostel; eine Kreuzigung und der Tod Mariä [2]. Hervorragender die ‚Predigt des Capistranus', in welcher ein die Stadt bewegendes Ereigniß sich erhielt. Energisch in der Farbe, nähert sich die Darstellung dem Stile des Hans Pleydenwurff und des Wohlgemut. Besser noch der Klarenaltar, mit acht Tafeln aus der Legende, von kräftigem, braunem Ton und sicherer Zeichnung, bei vortrefflicher Wiedergabe von Pflanzen und Thieren in üppigen Landschaften. Autor ist der in bischöflichem Dienst stehende Hans Wolf, dessen Name von 1508—1538 in Rechnungen vorkommt [3], und der für seinen Gönner die Altenburg bei Bamberg mit Malereien verzierte. Dieser Hans Wolf wäre von dem älteren dortigen Maler Wolfgang Katzheimer zu unterscheiden, welcher 1487—1508 in Bamberg nachzuweisen ist und zwei Kirchenfenster in S. Sebald zu Nürnberg ausführte, die lange dem älteren Veit Hirschvogel zugetheilt wurden.

Von Nürnberg aus erstreckte sich eine bedeutende künstlerische Anregung auf die östlichen Länder, Böhmen, Polen und auch Schlesien. In Krakau finden wir Arbeiten des Peter Vischer, Veit Stoß und Hans von Kulmbach, sowie die berühmte Handschrift der Krakauer Privilegien und Stadtrechte, mit geistreichen Miniaturen im Charakter der Nürnberger Schule [4]. Nach Schlesien wurde Hans Pleydenwurff berufen [5] und vollendete 1462 den Hochaltar in der Elisabethkirche zu Breslau. Doch gab es hier auch eine nicht unbedeutende einheimische Malerinnung, deren Leistungen in einzelnen Werken hohe Anerkennung verdienen. Bekanntschaft mit niederländischer und Nürnberger Kunstrichtung prägt sich besonders an dem edlen, von 1447 datirten Flügelaltar der S. Barbarakirche [6] aus, jetzt im Museum schlesischer Alterthümer, dessen Mittelbild die Patronin zwischen den hll. Felix und Adauctus darstellt, während auf den Flügeln Motive aus der Legende der hl. Barbara, Passionsbilder und zuletzt die derben Gestalten Christi und Mariä enthalten sind. Das Mittelstück, die drei Heiligen, ist stilvoll, auch technisch am vollendetsten, während die Scenen aus der Passion, sowie die Krönung Mariä, breiter und flüssiger ausgeführt, auf Gesellenantheil deuten. Die Typen Christi und der Jungfrau auf der Rückseite sind geringe Modelle und völlig würdelos;

---

[1] Nr. 21—23. [2] Nr. 19.

[3] Der Bischof war Georg III. Schenk von Limburg. Vgl. die Abhandlung von F. Leitschuh über den in Goethe's ‚Götz' vorkommenden Prälaten.

[4] Mittheilungen der k. k. Central-Comm. 1858, S. 328.

[5] Luchs, Bildende Künstler in Schlesien; Zeitschrift für Geschichte und Alterthum Schlesiens, 1863.

[6] Schultz, Geschichte der Breslauer Malerinnung, 1866, S. 125. 142 ff. Vgl. Correspondenz der Gesellschaft für vaterländische Cultur, 1820, II, 32. Thode, Malerschule 2c., S. 83 ff., mit Abbild. Derselbe nimmt nur eine ausführende Hand an; die rückseitigen Bilder sind aber von viel geringerem Schlage und sicher Gesellenarbeit.

nur das Costümliche befriedigt. Auch ein von Petrus de Wartenberg gestiftetes Triptychon in der Domkirche: der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln Laurentius und Johannes der Täufer, trägt flandrischen Charakter an sich. Zu den besten plastischen Arbeiten in Schlesien gehört der Marienaltar im Museum der Alterthümer. Der Schrein enthält die regina coeli, von geistlichen und weltlichen Fürsten verehrt; auf den Innenseiten der Flügel links in Relief Verkündigung und Anbetung der Könige, rechts Geburt und Darstellung im Tempel. Bei geschlossenen Flügeln zeigen sich vier Tafeln mit Darstellungen aus der Verwandtschaft Jesu, auf den Außenseiten der Flügel links Christus, die Apostel aussendend, rechts Vorbereitung der Apostel auf ihr Missionswerk. Die Motive der Innenseiten stammen von einem tüchtigen Meister. Charaktervolle Typen, besonders weibliche, treffliche Gewandmotive und maßvolle Haltung sind hervorstechend; die Farbe ist harmonisch und kräftig, nur die Zeichnung der nackten Kinderkörper erscheint fehlerhaft [1]. An Wohlgemut erinnern dann noch mehrere untergeordnete Bilder in demselben Museum, so die Kreuzigung, aus der Kreuzkirche in Breslau stammend [2], leider sehr übermalt; Joachim und Anna mit den Tauben; Fragment einer Darstellung Christi im Tempel; S. Anna; acht Tafeln mit Passionsbildern, decorative Malerei; fürbittende Maria und andere untergeordnete Arbeiten der schlesischen Malerschule.

E. Malerei in Bayern und Oesterreich.

In Bayern erwachte zu dieser Zeit unter dem Schutze reicher und prachtliebender Fürsten lebhafte Thätigkeit auf dem Gebiete der Malerei. Eine Schule in höherem Sinne, mit Tradition und geistigem Charakter, ist zwar nicht vorhanden, wohl aber bildeten sich in den herzoglichen Residenzen Landshut und München, wie in den bischöflichen Regensburg und Freising, Lokalschulen, die einen gewissen Typus ausprägen. Hier entstandene Werke dienten allerdings zunächst kirchlichen Zwecken und zeichnen sich durch naive Darstellung des Heiligen aus, ohne Ansprüche an geistvolle Conception oder malerischen Reiz zu verrathen. Selbst die Kenntniß flämischer Technik blieb, vielleicht, weil sie auf indirectem Wege durch Vermittlung anderer Schulen hierhergelangte, nur eine unvollständige. Die vorherrschende Richtung ist ein derber Naturalismus, der aller Poesie lyrischen und mystischen Inhalts, wie sie die Kölner Malerei ausprägt, unzugänglich bleibt und sich leicht bis zur Roheit steigert. Dieser materielle Sinn zeigt sich besonders in der Münchener Schule. Einige Malernamen sind in neuerer Zeit aus derselben aufgetaucht,

---

[1] Schultz in: Schlesiens Vorzeit, I, 151 f. Förster, Denkmale der Kunst, VI. Vgl. auch Vischer in den Studien S. 386 f.

[2] Vischer a. a. O. S. 387: ‚Dieses Bild steht Wohlgemut am nächsten.‘

wie Gabriel Mächselkirchner und Ulrich Füterer, welche von 1467 an für Herzog Albrecht IV. und das Kloster in Tegernsee arbeiteten, ohne daß man bestimmte Werke ihnen zuzuschreiben berechtigt ist [1]; dann Gabriel Angler, der für die Frauenkirche thätig war, und Hans von Olmendorf, im Dienste des Herzogs Sigmund, des Erbauers derselben, und Albrechts IV. [2] Abgesehen von diesen Namen, sind die vorhandenen Bilder auf ihren Kunstwerth zu prüfen. Der große Flügelaltar im Nationalmuseum zu München, dessen Mitte die Kreuzigung einnimmt, während die Flügel Passionsscenen nebst den Bildnissen des Stifters, Herzogs Albrecht und seiner Gemahlin Kunigunde — mit ausführlicher Inschrift vom Jahre 1492 — darbieten, offenbart einen derben, kaum genießbaren Realismus. Die Kreuzigung als Hauptbild zeigt eine verworrene, planlose Häufung von Gestalten, auch ohne coloristisches Princip, während die anderen Tafeln nur rohe Schülerarbeit erkennen lassen. Der Altar zu Blutenburg bei München, von Förster ohne Grund dem Hans von Olmendorf zugeschrieben, steht nicht viel höher. Im Mittelbilde dieses großen Schreines sehen wir die Trinität: Gott Vater im Kaiserornat, mit der Taube auf seiner Schulter, den geopferten Sohn am Kreuz haltend, während Engel einen goldverzierten Teppich ausbreiten, andere den todten Erlöser unterstützen. Die Composition entbehrt nicht eines gewissen schwerfälligen Ernstes, und man erkennt das Bemühen, aus innerer Anschauung heraus die Form zu gestalten; aber es spricht sich zugleich eine unmotivirte Leidenschaftlichkeit und Energie nebst Mangel an Schönheitsgefühl aus, die einen künstlerischen Eindruck nicht aufkommen lassen. Ungewöhnlich erscheint auf dem linken Flügel die Krönung Mariä, durch drei einander völlig gleiche Personen der Gottheit vollzogen. Die Formkenntniß des Malers ist nur gering, auch das Bildniß des Stifters, Herzog Sigmund, von schwacher Zeichnung. Es gibt dann in Schleißheim noch Producte dieses Malers, darunter einen von Engeln umgebenen Christus. Erfreulicher als diese Altarwerke erscheinen einige in der Peterskirche zu München und im bayerischen Nationalmuseum vorhandene Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus. Die Motive treten hier verständlicher auf; die Gestalten sind zwar derb, aber nicht ohne Ausdruck, die schwere, bräunliche Farbe wirkt einigermaßen harmonisch und kräftig. Am wenigsten befriedigt die hölzerne, brüchige Gewandung.

Kürzere Zeit scheint die Malerei in Landshut geblüht zu haben. Ihre Producte tragen übrigens einen milderen Charakter, als jene der Münchener Schule, dies erkennen wir schon aus den Glasbildern der Kirche zu Jenkofen

[1] Vgl. Westenrieder, Beiträge zur vaterländischen Geschichte, I, 391; V, 204. Fiorillo, Deutschland, I, 210 ff. Förster setzt diese Namen ohne weiteres mit Bildern in Zusammenhang. Vgl. Geschichte der deutschen Kunst, II, 250 f.

[2] Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, II, 569 ff. Hans Olmdorfer war 1460—1480 als Hofmaler im Dienste bayerischer Fürsten.

bei Landshut. Eines derselben zeigt Herzog Heinrich den Reichen (1447) knieend vor dem Schweißtuche und beschützt von den hll. Barbara, Elisabeth, Margaretha und Katharina. Die anderen drei Fenster enthalten die Jungfrau Maria, verschiedene Heilige und Wappen der adeligen Stifter, durchaus Bilder voll Charakter, Energie und Farbenglut, noch im älteren, idealen Stil entworfen [1]. Daran schließen sich die vier Glasgemälde der Jakobskirche in Straubing, Scenen aus dem Leiden Christi und dem Marienleben. Zwei kleinere Flügelaltäre, von demselben Herzog gestiftet, mit seinem Bildniß und Wappen, jetzt im Nationalmuseum zu München, ergeben denselben idealen Charakter wie die Glasbilder. Bedeutender sind die Flügelaltäre aus der Trausnitzkapelle bei Landshut, von Herzog Heinrich dem Reichen gestiftet. Der eine enthält in der Mitte die Pietà, auf den Flügeln je zwei Heilige, darunter die hll. Georg und Barbara; der andere in der Mitte den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, auf den Seiten wieder Heilige. Beide wurden 1480 gefertigt, sind aber noch im älteren Stil gehalten: gedehnte Proportionen, runde, noch sehr kindliche Gesichter von bräunlichem Ton, kräftig gefärbte, dunkle Gewänder sind ihnen eigen. Für Landshut war die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die Zeit höchsten Glanzes und bewegten Lebens, als die thatkräftigen, reichen Fürsten Ludwig und Georg an der Spitze der Regierung standen. Eine große Anzahl von Malern war damals beschäftigt, auch eingewanderte; daher die Verwandtschaft vieler Bilder in Niederbayern mit den Werken schwäbischer Kunst. Zunächst weich, ideal, gehen die Maler fortschreitend zur härteren, oberdeutschen Manier über, um schließlich im derbsten Naturalismus zu endigen. Von den zahlreichen Namen sei der des Hofmalers Alexander Niclas Mair hervorgehoben, seit 1450 urkundlich zu finden. Bei ihm bestellt die Herzogin Jacobäa den Tod Mariä für Seligenthal; er malt die Portraits des Fürsten Georg und der Hedwig, die Verlobung der Prinzessin Elisabeth mit Ruprecht von der Pfalz, auch Architekturbilder [2]. Von Wandgemälden ist nur bei S. Jodok in Landshut das übermalte große Bild Mariä als Helferin der Christen noch vorhanden. Am bedeutendsten mögen die Wandbilder in einem Saale des Rathhauses gewesen sein, sie hatten weltlichen Inhalt und stellten verschiedene Unterhaltungen der Bürger dar.

In Regensburg war nicht minder eine große Anzahl Maler beschäftigt. Von idealeren Leistungen wäre hier die Allerheiligentafel im Kloster der Dominikanerinnen zu betonen, ein wahres Andachtsbild mit anmuthigen Gestalten, aus schlichter Frömmigkeit herausgewachsen. Hier lebte auch der berühmteste Illuminist jener Zeit in Südbayern, Berthold Furtmayr. Der-

[1] Edirt von Hefner und B. von Arentin in den Denkmalen des bayerischen Herrscherhauses, und vom Historischen Verein in Niederbayern. Vgl. Sighart, Geschichte der bild. Künste, II, 641. [2] Sighart a. a. O. S. 583.

selbe ist in Regensburg gegen Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts geboren, da er bereits 1468 eine umfangreiche Arbeit übernehmen konnte. Seine Lehrjahre hat er wohl in einem der dortigen Klöster durchgemacht. In den städtischen Acten erscheint der Name zuerst 1471. 1470 hat er den ersten Band eines Alten Testaments illuminirt, im Jahre darauf den zweiten; 1481 vollendet er das große, prächtige Missale für den Erzbischof von Salzburg. Seine Vermögensverhältnisse nahmen aber bald eine bedenkliche Wendung: 1487 mußte er den Rath um ein Darlehen ansprechen; auch scheint es, daß er sich nicht wieder emporgearbeitet habe. Die letzte Nachricht über ihn datirt 1501.

Furtmayr ist zweifellos einer der bedeutendsten deutschen Illustratoren. Wir besitzen nur zwei größere Werke mit Miniaturen, in denen er sich selbst als ‚Illuminist‘ bezeichnet [1]; das erste, eine zweibändige Bibel, gehört der Fürstlich Wallerstein'schen Bibliothek zu Maihingen. Der erste Band enthält nur kleinere Miniaturen mit schönen Initialen und Randzeichnungen; im zweiten sind 31 größere Bilder, welche zu je zwei das Hohe Lied illustriren, und zwar in mystischer Weise, indem das Verhältniß Christi zur Kirche, Brautwerbung und Vermählung, in zarten, rein naiven Formen und Gestalten geschildert wird. Spruchbänder mit deutschen Inschriften erläutern die Scenen. Beide Liebende erscheinen gleich gekleidet in langen, gürtellosen Gewändern. Wir finden hier auch durchweg die schlanken Figuren mit rundlichen Köpfen aus der idealen Schule. Indes ist Furtmayr doch nicht Erfinder der Compositionen, welchen eine gewisse Lahmheit anhängt, wie sie Copien zu besitzen pflegen, sondern dieselben wurden einem um 1460 in den Niederlanden erschienenen Holzschnittwerke entlehnt und in die ideale Richtung übersetzt [2].

Ein zweites, und zwar originales Werk des Malers [3] ist das aus Salzburg stammende bischöfliche Missale, jetzt in der Münchener Bibliothek [4], mit vielen und großen Miniaturen. Es besteht aus fünf Bänden, jeder einen Festkreis enthaltend, nebst einem stattlichen Canonbild des Gekreuzigten, Initialen und Textbildern. Die Motive sind dabei oft überraschend und eigenartig, vom Herkömmlichen stark abweichend. Bei der Verkündigung treten die zwölf Sibyllen als Prophetinnen des Erlösers unter den Heiden auf; nach der Geißelung sehen wir Maria und Engel Jesum bekleiden. Die Kreuzigung ist so aufgefaßt, daß die personificirte göttliche Barmherzigkeit,

---

[1] Sighart in Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 1862, S. 146. Vgl. B. Haendke, B. Furtmayr, Hamburg 1885, mit urkundlichen Beilagen.

[2] Vgl. Waagen im Kunstblatt 1854, S. 193, und Weingärtner, in Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 1861, S. 249. Eine Abbildung bei Förster, Geschichte der d. K., II, 254. Von dem Holzschnittwerk drei Exemplare in München, Xyl. VII. XXXII. XXXIII.

[3] ‚Per manus pchtoldi furtmeyr illmste‘ lautet die Inschrift.

[4] Cod. pict. 22.

Gerechtigkeit und Wahrheit den Erlöser an das Kreuz heften, während der Friede ihm die Lanze in die Seite stößt. Bei der Auferstehung ist die ganze Landschaft wie verklärt; der Himmelfahrt wurde die Verstoßung Adams aus dem Paradiese hinzugefügt. Zum Corpus-Christi-Fest sind die Wirkungen der Eucharistie geschildert: einerseits Eva, vom Baume der Erkenntniß Früchte pflückend und sie den Schaaren austheilend, welchen der Tod auflauert (mors est malis); andererseits Maria (Ecclesia), vom Baume des Lebens Hostien nehmend und sie den Ihrigen darbietend (vita bonis). Im Formellen dieser Compositionen, besonders in dem durchgehenden Zug von Ruhe und Milde, wirkt die ideale Richtung noch nach[1]; aber es finden sich doch auch stark realistische Momente, vornehmlich in den letzten zwei Bänden: magere Formen, reiche Landschaften und glänzende Farbe, so daß eine Bekanntschaft mit der van Eyck'schen Richtung vorauszusetzen ist. Besteller war Erzbischof Bernhard von Rohr in Salzburg.

So steht Furtmayr an der Grenze einer neuen Zeit. Auf seinen Personen, mit ihren ruhigen Bewegungen, dem freundlichen Ausdruck, liegt noch ein Abglanz milder Lauterkeit und frommen Gemüthes, wie er den Gebilden der mittelalterlichen Epoche ein so rührendes Gepräge verleiht; aber in den Einzelheiten verräth sich der Sinn für die Anforderungen des den Künstler umgebenden Daseins.

Ein anderes Miniaturwerk in der Maihinger Bibliothek, die Weltchronik, d. h. eine Mariade in Versen, mit den Vorbildern im Alten Bunde und Scenen aus den Apokryphen, trägt nicht Furtmayrs Namen und ist auch für ihn zu roh angelegt[2]. Nur das erste Blatt, Maria mit dem Kinde, unten ein bayerisches Fürstenpaar enthaltend, dürfte von ihm stammen und hinzugeheftet sein.

Von Werken Regensburger Miniaturmalerei seien noch erwähnt: im Kloster Metten eine Regel von S. Benedikt, aus dem Jahre 1414, mit einer Anzahl kleiner Landschaften, die von guter Naturbeobachtung zeugen, und eine Biblia pauperum in Salzburg, um 1460 entstanden, mit nicht minder trefflichen Naturbildern[3].

In den österreichischen Landen bildet sich eine eigene Gruppe von Malern, aber ihre Geschichte und Wirksamkeit bedarf noch recht der Aufklärung und Sichtung. In Salzburg erhielt sich zwar eine gewisse künstlerische Tradition, aber durch den geistlichen Hof wurden auch viele Ausländer herbeigezogen. So finden wir in den Werken der älteren Schule zumal kölnischen Einfluß, später schwäbische Reminiscenzen vertreten. Von solchen

[1] Vgl. Förster, Der Baum des Lebens und Todes von B. Furtmayr, mit einer Tafel, Leipzig 1866.

[2] Förster (a. a. O. S. 254) hält die Formgebung mit der von F. Herlin übereinstimmend.

[3] Vgl. Haendke a. a. O.

Miniaturen wäre ein Missale im Stift St. Peter zu nennen (von 1432), mit zarten Frauentypen und hellem Colorit; dann die Altartafel des Dompropstes Rauchenberger, jetzt im Seminar zu Freising, welche an die Schule Meister Wilhelms erinnert. 1469 beendete der salzburgische Buchmaler Erasmus Stratter die jetzt der Grazer Universitätsbibliothek angehörige illustrirte Bibel. Für die südlichen Gegenden war es von Bedeutung, daß Bozen in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts der wichtigste Handelsplatz geworden war. Die Zölle daselbst, welche schon 1305 von Albrecht an die Herzöge zu Kärnthen und Grafen von Tirol bestätigt wurden, vermehrten die Einnahmen beträchtlich, und wie deutsche Handelsleute hier Niederlagen ihrer Waaren errichteten, so begegneten sich auch auf diesem Boden Kunstwerke aus Deutschland und Italien; schwäbische, fränkische und italienische Einflüsse machen sich darum in tirolischen Bildern geltend: Venedig, Padua, Ferrara, Verona und Mailand wurden von deutschen Künstlern aufgesucht, und Eindrücke von Squarcione, Mantegna, Cossa, den Vivarini und Bellini, Liberale da Verona, Leonardo da Vinci auf deutschen Boden verpflanzt; andererseits solche von Schühlein, Zeitblom, Burgkmair, Schaffner, Wohlgemut, Altdorfer und Dürer. Der Einfluß von Italien her documentirt sich vornehmlich durch erweiterten plastischen Sinn, Vertiefung des Raumes und Freude an der Perspective, welche bei deutschen Meistern vor Dürer nur geringe Pflege erfahren hatte[1]. Daß auch die flandrische Kunst ihre Vertretung gefunden, ersehen wir aus zwei Bildern, deren eines, im Belvedere zu Wien, eine figurenreiche Kreuzigung, den Namen ‚D. Pfenning‘ an sich trägt[2]. Daß der Maler dieses an sich geringwerthigen Bildes ein Oesterreicher war, ergibt sich aus der Verwandtschaft desselben mit einheimischen Werken, namentlich aus dem Fleischton. Bedeutender ein zweites Bild, mit derselben Jahreszahl 1449, einem Altar in der Spitalkirche zu Aussee angehörig und dem Wappen nach eine kaiserliche Stiftung. Es ist ein Allerheiligenbild: auf der Mitteltafel die Trinität — Gott Vater hält den gekreuzigten Sohn, über ihm die Taube —, zur Seite assistirende Engel, im Nimbus die Inschrift: ‚Siehe an, Mensch, die Leiden meines Sohnes.‘ Neben dem Throne die Apostel und S. Johannes Baptista, bewegte Gestalten mit portraitartigen Zügen, auf den Flügeln Chöre von Heiligen. Die Körperbildung erscheint gedrungen, der Kopftypus rundlich, die Gewänder fallen breit in senkrechten Falten, der Fleischton ist bleich, im übrigen die Farbe sehr kräftig. Nach Schluß der inneren Flügel treten an den Außenseiten noch vier Scenen aus der Kindheit Jesu hervor, von anderer Hand gemalt; an der Predella,

[1] A. Ilg, Urkundliche Beiträge zur österreichischen Kunstgeschichte, im Repertorium III, 301 ff.

[2] Außer dem Namen liest man ‚1449‘ und das Motto ‚Als ich chun‘, fast wörtlich jenes des Jan van Eyck. Vgl. Mittheil. der k. k. Central-Comm. VII, Nr. 8.

zwischen den Wappen von Oesterreich und Steiermark, das Schweißtuch mit einem wohlgebildeten Christuskopf, von Engeln getragen. Eine fernere Entwicklung dieser Richtung ist bei dem Mangel an Objecten nicht nachzuweisen. Die Türkenkriege mögen hier aufgeräumt haben, später der Geschmack des Rococo. Eine Reihe von Bildern, mehrere davon mit Jahreszahlen, findet sich in der Sammlung zu Klosterneuburg, sie sind aber ohne Kunstwerth. Das älteste der datirten Werke, ein Flügelaltar von 1464, mit der Legende der hl. Ursula auf Goldgrund, zeigt die gewöhnlichen Formen der oberdeutschen Schule. Kunstvoller und nicht ohne Schönheitssinn entworfen präsentiren sich 24 Tafeln mit Scenen aus dem Marienleben. Flandrische Einwirkung spricht dagegen aus einem großen Flügelaltar von 1476.

Michael Pacher.

In Tirol war das fünfzehnte Jahrhundert hindurch die Schule des Pusterthales, mit Bozen als Mittelpunkt, der des Innthales in künstlerischen Leistungen überlegen. Aus der Innsbrucker Schule stammt jener Hans Mueltscher, welcher um 1458 den Hauptaltar der Pfarrkirche zu Sterzing malte, dessen treffliche Darstellungen aus dem Marienleben Einflüsse der späteren giottesken Richtung an sich tragen; die Schule des Pusterthales hat in Brixen, Bozen und Bruneck Monumente hinterlassen. Am Kreuzgang des Brixener Domes begegnen wir Fresken, in denen der Uebergang aus dem Idealstil des Trecento zur realistischen Anschauungsweise der neueren Zeit sich darstellt. Ein anonymer Meister, von 1435—1464 zu verfolgen, und ein gewisser Jakob Sunter documentiren sich als Bahnbrecher. Letzterer hat seine künstlerische Anregung übrigens nicht von Italien, sondern von oberdeutschen Schulen empfangen. Sein letztes Werk ist die Grablegung, von 1470, im Dome zu Brixen, worin wir ihn als gewissenhaften und andächtigen Maler kennen lernen, dessen milder Christustypus an Schongauer erinnert.

Das benachbarte Bruneck läßt dann in Michael Pacher ein Talent erstehen, das sich den hervorragendsten des Jahrhunderts an die Seite zu stellen vermag[1]. Die Bedeutung dieses Künstlers gravitirt nicht nur nach der Plastik hin, auch als Maler zeigt er einen großen freien Stil, mit edler Empfindung und Naturalismus gepaart. Geboren zwischen 1430—1440, wird er schon 1467 als Meister genannt und ist zu Bruneck thätig, wenn ihn nicht Aufträge, wie die für Bozen, Salzburg, S. Wolfgang nach auswärts führen. 1498 ist er gestorben. Seiner frühen Zeit möchte das bei H. von Vintler in Bruneck befindliche, einst der Uttenheimer Kirche angehörige Altarbild entstammen, welches Maria thronend zwischen den hei=

[1] D. Kunstblatt, 1853, S. 131; 1854, S. 427. Mittheilungen ꝛc., II, 121. Vgl. Dahlke über M. Pacher im Repertorium VIII, 24 ff. 271 ff. Ueber Pacher als Bildschnitzer s. Bode, Geschichte der Plastik, S. 164 ff.

ligen Barbara und Katharina darstellt. Die Typen sind etwas kräftig, die Farbe ist blühend, Formfehler weisen auf eine noch unausgebildete Kraft. Eine Anbetung der Könige, jetzt Mittelstück des Altares in der Kirche zu Mitterolang im Pusterthal, hat durch Uebermalen viel eingebüßt, ist aber als Werk Pachers noch kenntlich. Sein Gefühl für die Landschaft spricht sich hier schon ganz besonders aus. 1471 hatte derselbe einen Vertrag geschlossen, die Lieferung eines Altares für die Gemeinde Gries bei Bozen betreffend. Nur die Hauptstücke sind noch erhalten. Auf der Rückseite finden sich: Vermählung Mariä, Christus im Tempel lehrend, die Vertreibung der Wechsler, und Passionsscenen. Nach Vollendung des Altares zu Gries wurde Pacher durch den Abt des Stiftes Mondsee bei Salzburg in Anspruch genommen, und zwar für einen Altar der Kirche S. Wolfgang, den er 1481, gewiß nach mehrjähriger Arbeit, vollendete; ein Werk, das unter die bedeutendsten Leistungen deutscher Kunst in jener Epoche gezählt werden muß. Von besonderem Werth ist hier auch die plastische Darstellung im Schrein: Krönung Mariä, mit den hll. Wolfgang und Benedictus, darüber der reichgegliederte, schlank emporstrebende Giebel. Ernste Frömmigkeit spricht uns hier überzeugend an. Dazu kommt würdevolle Ruhe der Gestalten, besonders der Jungfrau, welche in Scheu vor der Majestät Gottes das Haupt zur Seite wendet und so dem Beschauer den vollen Anblick unschuldiger und lebensvoller Züge gewährt, zweifellos ‚eine der schönsten Darstellungen dieses bevorzugten Gegenstandes damaliger Kunst‘ [1]. Die zahlreichen Bilder geben Momente aus dem Leben der Jungfrau, zunächst oben Geburt Christi, Darstellung im Tempel, Beschneidung [2] und Tod, unten an der Predella Anbetung der Könige, daneben Heimsuchung und Flucht nach Aegypten. Auf der Rückseite dieser ersten Flügel sieht man acht Motive aus dem Leben Christi, von der Taufe bis zur Erweckung des Lazarus, darunter einige seltener behandelte, wie die Versuchung, Hochzeit zu Kana, Speisung der Fünftausend, das Entweichen vor den Juden und Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel. Auf den Außenseiten vier Motive aus dem Leben des hl. Wolfgang, an der Rückwand der Predella die vier Kirchenväter und Evangelisten, am Schrein der hl. Christophorus neben je vier Heiligen. Nicht alle Tafeln sind von der Hand des Meisters, namentlich weichen die an der Rückwand von allen übrigen ab, während die Innenbilder dieselbe Freiheit der Behandlung, dasselbe Gefühl für Schönheit und Großartigkeit erkennen lassen. Es fehlt bei diesen Compositionen das Unruhige, Gedrängte der deutschen Schulen; die Gruppen sind klar und wohlgeordnet, alles ist maßvoll, ruhig, mild, dabei von leuchtender, harmonischer Farbenpracht. Auch im Landschaftlichen und

---

[1] Schnaase VIII, 485.

[2] Die ‚Beschneidung‘ ist als Composition so einheitlich und in ihren Factoren so wohl bemessen, daß sie uns an große italienische Meister erinnert.

Pacher, Altar in S. Wolfgang. (Zu S. 620.)
(Nach „Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Staates".)

in den architektonischen Perspectiven ist dieser Charakter südlicher Kunstrichtung ausgeprägt, während besonders die Außenbilder gewisse Studien der Paduaner verrathen, besonders in der Architektur, dem Gebrauche des Marmors, theilweise auch in den an Mantegna gemahnenden Figuren selbst und dem grauen Farbenton. Darin aber ist Pacher rein deutsch, daß er alle Kraft und Fülle der Charakteristik in den Köpfen sammelt. Die Leiber sind oft ungleich in Proportionen, die anatomische Durchbildung erscheint, besonders bei den früheren Werken, mangelhaft. 1480 erhielt der Meister den Auftrag für den Hochaltar in der Pfarrkirche zu Salzburg; doch ist von Malereien bis auf ein Fragment nichts erhalten, auch jene des Bozener Altares sind verloren[1]. In Michaels Werkstatt arbeiteten auch seine Brüder Hans und Friedrich, ohne indes dem Meister an Geschick und Talent nahe zu kommen. Von Friedrich stammt eine Taufe Christi, bezeichnet 1483, einst in der Spitalkirche zu Brixen, jetzt im Seminar zu Freising. Derbe Charakteristik, harte Umrisse und ein phantastischer Zug in der Landschaft sind diesem Bilde eigen, in dem die Züge Michael Pachers nur vergröbert und verzerrt sich darstellen.

Von Wandbildern jener Zeit möchten nur ein Christophorus in der Pancratiuskapelle zu Sieding bei Wien, die sehr alterthümlichen in S. Johann (Niederösterreich) und das Wandgemälde am Dome zu Graz Erwähnung verdienen[2]. Letzteres, von 1485 datirtes Werk ist künstlerisch nicht unbedeutend, sowohl durch den Gegenstand als die Auffassung. Die Trinität, in drei gleichen Personen vorgestellt, ergießt ihren Zorn über die entartete Menschheit in Gestalt von Pfeilen, den Symbolen von Pest, Hunger und Krieg, welche durch die Fürbitte Mariä und Johannes des Täufers aufgefangen werden. Das figurenreiche Bild entstand bald nach den Türkenkriegen; in einem unteren, nur theilweise erhaltenen Fries sehen wir die Leiden des Volkes angedeutet. Von einem dortigen Meister ist auch im Stadthause das Richterbild (Niclas Strobel), vereinigt mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes.

Es ist nun noch des Wiener Malers Wolfgang Rueland zu gedenken, welcher zuerst 1458, zuletzt 1474 im Mitgliederverzeichniß des Wiener Rathes erscheint. Von ihm rühren vermuthlich die vier Tafeln im Belvedere zu Wien[3] her, mit Passionsscenen auf Goldgrund. Obgleich etwas verwirrt in der Composition, haben sie doch manches Schöne aufzuweisen, so die Gestalt des kreuztragenden Erlösers[4], den Gekreuzigten und die Gruppe der Frauen. In Klosterneuburg gehören seiner Werkstatt die zwölf Tafeln, welche die Gründung des Klosters nebst der Geschichte Johannes des Täufers und der Passion vorführen. Jede dieser Reihen ist von anderer Hand; übri-

---

[1] Sighart in den Mittheil. XI, 76. [2] Mittheil. II, 311; III. 222; V, 326.

[3] Förster, Geschichte der deutschen Kunst, II, 264.

[4] Abbild. bei Schnaase, VIII. 495.

gens findet sich auf der Hellebarde eines Kriegsknechtes der Name Rueland, während das Schlußbild der Legende vom hl. Leopold die Jahreszahl 1501 aufweist. In der sorgsamen Behandlung der Landschaft ist niederländischer Einfluß wahrzunehmen. Im ganzen erscheint Rueland als ein ernster und gefühlvoller Maler, nicht ohne Schönheits- und Natursinn. Gewisse Eigenthümlichkeiten sind hier, wie bei Pacher, wahrzunehmen, doch kann man nicht von einer eigentlichen Schule sprechen, in der sich ein bestimmter Charakter malerischen Empfindens und Seelenlebens ausprägt, wie in Schwaben oder Franken.

Noch weniger als in Oesterreich kam es in den nördlichen Ländern, Sachsen und den Marken, zu einem gleichartigen Streben in der bildenden Kunst. Zwar gab es auch hier einheimische Maler, aber sie blieben vereinzelt und konnten eine stabile Richtung nicht begründen. In Sachsen war vornehmlich die fränkische Schule vertreten, wie die Altäre in Zwickau, Chemnitz[1], Erfurt und manche aus den Kirchen des Landes im Museum zu Weimar zusammengebrachte Tafeln beweisen. Die einheimische Malerei, so in einigen Kirchen zu Halle an der Saale, verräth eine derbe und nüchterne Auffassung. Das in der damals böhmischen Stadt Zwickau gefertigte Hungertuch von 1472, jetzt im Museum zu Dresden, zeigt in den vielen, zum Theil recht anmuthigen Bildern noch ein alterthümliches Gepräge, ebenso wie die Wandbilder im jetzigen Paulinum zu Leipzig[2]. Dagegen tritt uns in einem Flügelbilde des Domes zu Meißen ein Künstler entgegen, der sich an den Niederländern gebildet hat, ohne seine Eigenart zu verlieren. Auf der Mitteltafel sehen wir die Anbetung der Könige, auf den Seiten je zwei Apostel, alles höchst würdige, ausdrucksvolle Gestalten, besonders Maria von ernster, strenger Schönheit. Indem das Beiwerk sehr mäßig auftritt, auch das Gefolge der Könige ganz beseitigt ist, steigert sich der Eindruck schlichter Hoheit, concentrirt sich das innere Leben jenes Actes. Andere Bilder des Künstlers wurden nicht entdeckt und über seinen Namen fehlt jeder Aufschluß.

In der Mark Brandenburg finden sich einige Monumente, die auf einheimischen Betrieb schließen lassen, so der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin[3], dessen Trachten auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts deuten, während der Stil der Malerei in der ruhigen Haltung der Figuren und naiven Grazie noch halb der idealen Richtung angehört. Die Darstellung des Todtentanzes war schon im vierzehnten Jahrhundert ein beliebtes Object

---

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler, I, 24.

[2] D. Kunstblatt 1850, S. 388.

[3] Lübke, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin, 1861. Derselbe von Prüfer, Berlin 1876. Vgl. dazu F. Maßmann, Die Basler Todtentänze, Leipz. 1847.

der Dichtung sowohl wie der bildenden Kunst. Als das großartigste Monument christlicher Ideenmalerei von der Tragik des Todes haben wir jenes im Camposanto zu Pisa [1] kennen gelernt, dessen erschütternde Predigt uns wie die Klage der Propheten im Alten Bunde über Schuld und Strafe der Menschheit entgegentönt. Zunächst war es die Auffassung von drei Todten und drei Lebenden [2], dann kam der eigentliche Reigen des Todes mit Gefolge ‚danse macabre'. In der Dichtung wurde die Idee in Form eines Dialogs entwickelt, bestimmt zu volksthümlicher Aufführung. Den Handschriften fügte man Miniaturen, den Druckwerken Holzschnitte bei; dann malte man, wie in Pisa, an die Mauern der Friedhöfe, in Kreuzgänge, Thurmhallen diese ernste Bußpredigt von der Kürze des menschlichen Lebens und Ringens. Außer dem genannten Todtentanz findet sich ein solcher in der Marienkirche zu Lübeck, während der Straßburger und die beiden in Basel bis auf wenige Reste der Aufklärung zum Opfer gefallen sind. Die Darstellung des Todtenreigens forderte eine gewisse Rangordnung der Gefolgschaft: bei Papst und Kaiser beginnend, mit dem Kinde schließend. Jeder lebenden Person war eine todte im Leichentuch beigesellt; das Gerippe, wie es auf Holbeins Darstellung zu sehen, wird erst im sechzehnten Jahrhundert üblich. Zugleich spricht aus dieser jüngeren Auffassung nicht mehr der sonore Ton ernster Bußpredigt, wie wir ihn z. B. im Camposanto zu Pisa vernehmen [3], sondern der einer bitteren Satire, welche das Reformationszeitalter in seinen poetischen und prosaischen

[1] Vgl. Dobbert, Triumph des Todes im Camposanto (Repertorium IV, 1881, S. 1 ff.).

[2] Vgl. Hettner in der Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 85. Derselbe, Italienische Studien, 1879, S. 131. Langlois, Essai histor., philos. et pitt. sur les danses des morts, Rouen 1851. Douce, The Dance of Death, London 1833. Schnaase in den Mittheilungen, 1861, S. 221 ff. Wackernagel in Haupts Zeitschrift für deutsches Alterthum IX, 333. Wessely, Tod und Teufel in der darstellenden Kunst, Leipzig 1876. Von den drei Todten und den drei Lebenden besagt ein altes französisches Gedicht:

‚Telz comme vous, un temps nous fumes,
Telz serez vous, comme nous sommes.'

Aehnlich bei Freidank:

‚daz ir dâ sit, daz wâre wir,
daz wir nû sîn, daz werdet ir.'

[3] Eigentliche Todtentänze finden sich, wie in der Dichtung, so auch in der Malerei Italiens nur wenige, z. B. die Darstellung des Lorenzo Costa in S. Petronio zu Bologna, von 1490, ferner jene an der Fassade der ehemaligen Kirche S. Lazzaro bei Como, aus dem sechzehnten Jahrhundert. Zwei Todtenprocessionen, die eine in Clusone, die andere an der Südwand der Friedhofskirche zu Penzola di Valle. Vgl. über das Fresco von Clusone: Vallardi, Trionfo e danza della Morte a Clusone etc., Milano 1859. Dazu Woltmann, Holbein, 2. Aufl., S. 246. E. Förster, Augsburger Allgem. Zeitung 1878, Nr. 8, Beil. P. Vigo, Le danze macabre in Italia, Livorno 1878. G. Kastner, Les danses des morts, Paris 1852.

Ergüssen, besonders in seinen Streitschriften und Flugblättern hervorgebracht hat.

Neben handwerksmäßigen Altarbildern der Mark, wie wir sie in den Kirchen zu Dambeck, Seehausen, Stendal, Werben antreffen, haben sich einige nicht unbedeutende Glasmalereien erhalten, so jene im Chorschluß der Werbener Ordenskirche, welche 1467 von Kurfürst Friedrich gestiftet wurden [1]. In den Küstenländern war einheimischer Betrieb vorhanden, aber nur Unbedeutendes ist überliefert, meist sind es fremde Bilder, oder solche von Eingewanderten. Danzig und Lübeck waren reich an Producten niederländischer Kunst, auch im Innern des Landes begegnen wir hin und wieder Altären mit Malereien dieser Richtung.

F. Malerei in der Schweiz.

Gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hin begann auch in der Schweiz ein regeres Kunstleben, während früher in den reichen Patrizierstädten für wichtigere Bestellungen meist ausländische Kräfte herangezogen wurden, wie dies besonders in Chur der Fall war, wo die Producte einheimischer Malerei, z. B. die Reste in S. Agatha bei Disentis, oder S. Eusebius bei Brigels, einen besonders rohen, handwerksmäßigen Charakter an sich trugen und für Altäre wenig sich eigneten. Hier sind schwäbische, elsässische, sogar sächsische Meister thätig gewesen [2].

Von allen Städten scheint daselbst Basel sich am meisten dem Niveau der gleichzeitigen oberdeutschen Malerei genähert zu haben. Aeneas Sylvius rühmt in einem Briefe die Fassadenmalerei Basels, während ihm die Altäre nur ärmlich vorkommen, nicht, wie in Italien, mit prächtigen Tafeln geziert — es bestätigen dies auch die Rechnungsbücher; denn hier betreffen die Notizen meist das Ausmalen öffentlicher Gebäude, von Thoren und Thürmen. Um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ist in verschiedenen Urkunden von einem wohl nicht unbedeutenden Maler die Rede; er heißt Lawelin, wird 1425 in seiner Zunft Stubenmeister, 1427 Rathsherr, malt Verschiedenes an den Thoren und im Kornhaus, zugleich auch ein Bild für die Karthäuser, stirbt vor 1453. Kein Original dieses Malers hat sich erhalten, was bei dem Rasen des Bildersturmes nicht zu verwundern ist [3]. Von einem bis zur Demolirung der Karthause im Jahre 1860 dort erhaltenen Cyklus von Wandbildern sind wenigstens Copien erhalten [4]. Sicher war Meister Lawelin als

---

[1] v. Quant, Zeitschr. II, 33.

[2] Vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 738 ff. Jakob Burckhardt, Domkirche von Chur, S. 160 ff. Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers ꝛc., S. 96 ff.

[3] Vgl. über die alten dortigen Meister A. Fechter im Basler Taschenbuch 1856. D. Burckhardt a. a. O. S. 97 f.

[4] Rahn a. a. O. S. 660 ff.

der erste Maler der Stadt für diese Arbeit in Anspruch genommen worden. Die Gegenstände behandeln das Leben des hl. Bruno, und zwar in der älteren, symbolischen Weise, bis zuletzt doch Andeutungen einer neuen Zeit sich bemerklich machen. Bald nach dem Concil mehren sich die Künstlernamen, was durch das Zusammentreffen so vieler prachtliebender Prälaten und den gesteigerten Luxus der Bürger erklärlich wird. Ein Wandbild der ehemaligen Dominikanerkirche (Nordwand), Motiv aus dem Leben des hl. Vincenz Ferrer, zeigt in den Köpfen schon das Bemühen zu individualisiren, in der Gewandung und dem Beiwerk aber Anklänge niederländischer Malerei. Bevor also der Einfluß Schongauers in Basel mächtig wurde, gab es hier eine ihm zuvorkommende verwandte Richtung. Die Schongauer'sche Weise vertritt dann der Maler, welcher in der Sacristei von S. Peter Wände und Decke mit Malereien überzog; wir finden hier die heilige Sippe, eine Anzahl von Heiligen, die Symbole der Evangelisten, alles in ziemlich kräftigen Farben und gut modellirt, auch perspectivisch richtig gezeichnet. Ein verwandtes Bildwerk ist 1887 in der S. Ulrichskirche zu Basel unter der Tünche ans Licht getreten, jetzt aber, nach Zerstörung des Gebäudes, nur in einigen Durchzeichnungen erhalten. Es waren Motive aus der Passion, sich anlehnend an die Kupferstiche Schongauers. Von den Wandbildern der Kirche zu Muttenz bei Basel, die mit Rücksicht auf protestantisches Zartgefühl wieder mit Tünche zugedeckt wurden, von der man sie erst befreit hatte, können wir auch nur aus Durchzeichnungen[1] Kenntniß erlangen. Der Cyklus wurde 1507 begonnen[2]. Man lernt hier einen Meister kennen, dem die Stiche Schongauers vertraut waren, da viele Motive ganz daraus entnommen sind. An den Langwänden der Kirche sah man zu unterst die Apostel, darüber, in kleineren Verhältnissen, Legenden, dann Marienleben, in zwei Reihen, und die Passion. Sehr verwandt mit Schongauer sind besonders die mächtigen Apostelgestalten des Sockels[3]; bei den Passionsscenen ist Freude an lebhafter Bewegung und schwierigen Verkürzungen hervorstechend.

Dem Bildersturm des Jahres 1529, wobei die Altäre auf dem Münsterplatz verbrannt wurden, sind nur wenige Tafelbilder entronnen, so die Predella des Rathsaltärchens, jetzt in der dortigen Alterthumssammlung. Wir finden hier einen Ecce homo zwischen Maria und Johannes, alle drei in Schongauer'schem Typus gehalten. Von dem bekannteren Basler Maler Hans Herbst, der im Elsaß 1468 geboren ist[4], sind bezeichnete Werke nicht vorhanden, nur einige Bildnisse, die mit Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeführt

[1] Die Copien auf der Bibliothek zu Basel. Vgl. A. Bernouilli, im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 1880, S. 110 ff.

[2] Die Vollendung erfolgte erst zehn Jahre später. Da die Kirche dem Basler Domkapitel gehörte, wird ihre reiche Ausstattung erklärlich.

[3] D. Burckhardt a. a. O. S. 109.

[4] Zwinger, Theatrum vitae humanae, Basil. 1586, II, 205.

werden, so dasjenige bei Dr. Stückelberg in Basel, welches künstlerische Auffassung zeigt und worin man ein Selbstportrait des Herbst vermuthet; dann ein anderes bei Herrn Merian-Thurneisen; zwei später datirte Bildnisse im Museum zu Basel. In den Zunftbüchern wird der Maler bis 1521 öfters erwähnt; von 1518 ist eine Urkunde erhalten, worin er sich verpflichtet, für die Dominikanerinnen von S. Maria Magdalena in Basel ein Altarwerk zu decoriren. Nur die Außenflügel und die Predella zeigten Compositionen von Herbst, für welche man ihm auch die Gegenstände vorgeschrieben hatte[1]. Aus verschiedenen Quellen erfahren wir übrigens, daß derselbe ein fanatischer Anhänger der Reformationspartei wurde, denn 1530 mußte er öffentlich beschimpfende Ausdrücke über das heilige Abendmahl widerrufen[2].

Hans Fries.

Der Schweizer Maler Hans Fries wird zuerst 1480 urkundlich erwähnt als Lehrling des Heinrich Bechler aus Bern, der für den Rathssaal in Freiburg die Schlacht bei Murten ausführte, dürfte also kaum vor 1465 geboren sein. 1487 war er in Basel und lebte später in seiner Vaterstadt Freiburg, wo er 1501 den Auftrag für ein Jüngstes Gericht im Saal des Rathhauses erhielt, welches nicht mehr vorhanden ist. Die ältesten uns überkommenen Werke des Fries sind vier Tafeln von 1501, im Germanischen Museum zu Nürnberg[3], deren Formen und Typen keinen Einfluß Schongauers merken lassen, vielmehr ein urwüchsiges Talent ohne Schule, welches der Natur allein nachstrebt. Das Colorit erinnert an die augsburgische Weise des jungen Hans Burgkmair. Von 1503 stammen vier Heilige im Freiburger Museum[4]. Das von 1506 datirte größere Bild: Predigt des hl. Antonius, für die Franziskaner in Freiburg, zeigt dann erhebliche Fortschritte in Umriß und Modellirung der Gestalten, im Colorit wiederum ein Anlehnen an Augsburger Vorbilder, und bei einzelnen Motiven der Zuhörergruppen ein solches an des älteren Holbein Darstellung der Basilika S. Paul[5]. Gleichzeitig mit dem Antoniusbilde möchte die früher in der Kirche zu Cagy, jetzt im Freiburger Museum[6] befindliche Tafel sein, mit dem bräunlichen Ton — aus der Frühzeit des Malers — und recht ausdrucksvollen Köpfen. Die Darstellung ist allegorischen Charakters, eine Illustration der Heilsidee: Christus hat durch seinen Opfertod die Herrschaft des Gesetzes gebrochen und die Gnade in seiner Kirche aufgerichtet. Es erscheinen neben Christus ‚Ecclesia‘, mit dem Opfer des Neuen Bundes, und ‚Synagoge‘, verendend auf einem Esel;

[1] His-Heusler, im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, XIII.
[2] His-Heusler, im Repert, II, 1879, S. 158 f. [3] Nr. 168—171.
[4] Freiburg Nr. 23—26.
[5] Das 1504 entstandene Bild könnte Fries wohl gesehen haben.
[6] Freiburg Nr. 27.

unten sieht man den Erlöser im Limbus patrum. Einer späteren Epoche gehören die acht Motive aus dem Marienleben[1] und die schon ganz von Dürer abhängigen Bilder aus der Legende des hl. Johannes[2].

Als Nachfolger Schongauers und Zeitbloms bekennt sich der in Zürich, Bern und im Aargau thätige Meister mit der Nelke, dessen hervorragendstes Werk die Johannesbilder im Berner Museum[3] ausmachen. Aelter als dieses scheinen vier in Zürich aufbewahrte Tafeln: Verspottung Christi, Kreuztragung, Marter der Zehntausend, Krönung Mariä, zu sein[4]. Wie Zeitblom liebt der Maler ruhige Darstellung und verfällt bei leidenschaftlicher Action ins Gezierte. Die Proportionen seiner Figuren sind schlank, die Extremitäten mager, Schultern sehr abfallend, das Gewand ist knitterig, in kleinliche Motive aufgelöst; die Trachten gehören dem ausgehenden Jahrhundert an[5], am dürftigsten präsentirt sich die Landschaft. Als spätere Werke des Malers sind zwei in der Galerie zu Donaueschingen erhaltene Tafeln anzusehen, die eine der Abschied Christi von seiner Mutter, die andere mit der Marter der Zehntausend[6]. Hier wird der Einfluß Dürers schon sehr merkbar.

In den Urkantonen der Schweiz, Uri, Schwyz, Unterwalden, Luzern, hat sich, abgeschlossener Lage halber, der ältere Stil deutscher Malerei am längsten erhalten und ist die Schongauer'sche Weise verhältnißmäßig spät zur Geltung gekommen. In der Vierwaldstätte scheint ein Meister Nicolaus vielbeschäftigt gewesen zu sein, welcher 1490 eine Altartafel für Stans zu liefern hatte und dafür mit einer für jene Zeit nicht kleinen Summe honorirt wurde. Durch ihn mögen viele schwächere, handwerkliche Maler die Schongauer'sche Formsprache übernommen haben, dessen Tafeln im ganzen Lande zerstreut waren[7]. Hohe Alterthümlichkeit zeichnet alle hier noch erhaltenen Werke der Malerei aus, weil ein conservativer Sinn den inneren Schweizerkantonen eigen war. Schongauer'sche Stiche wurden stets als Andachtsbilder copirt; auch die Technik blieb noch oft diejenige des Mittelalters, nämlich Tempera. Als die italienische Renaissance schon überall in Deutschland ihre Einkehr vollzogen hatte, lebte man hier noch dem alten Wesen getreu. Zu nennen sind: in der Sammlung zu Basel die Flügel eines Altarwerkes aus Chur; im Luzerner Rathhaus zwei Heilige (Bischöfe), die beiden Jacobus, Flügel aus Neuen (Zug), mit der heiligen Sippe und S. Rochus; im Zuger

---

[1] Basel Nr. 47—52. Nürnberg Nr. 172—173. [2] Basel Nr. 52—54.

[3] Bern Nr. 42—45. Vgl. D. Burckhardt a. a. O. S. 132 ff.

[4] In der Sammlung der sogen. Wasserkirche. Abbildung im Züricher Neujahrsblatt des Künstlervereins 1873 und 1874.

[5] Die Zeitmode ist sehr genau reproducirt, daher diese Bilder culturgeschichtlich nicht unbedeutend sind.

[6] Donaueschingen Nr. 14—15.

[7] Th. von Liebenau, im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 1887, II. D. Burckhardt S. 140 f.

Rathhaus zwei Flügel, mit S. Agnes, Maria, Jacobus dem Aelteren und Laurentius; in der antiquarischen Sammlung von Zürich: Altarwerk aus Biasca (Tessin), mit Taufe Christi, S. Georg, Geburt, und Anbetung der Könige; daselbst noch Flügel aus Unter-Aegeri, mit Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Tod Mariä. Die Außenseiten sind in Tempera gemalt.

Der älteren Richtung gehört mit seinen frühen Arbeiten auch noch Hans Leu von Zürich an, während seine späteren Anschluß an Dürer bekunden. Derselbe erscheint 1490 in den Rechnungen der beiden Münster und stirbt 1531 bei Kappel. Als ältestes Werk desselben möchten die in der Züricher Sammlung bewahrten zwei Flügel gelten, mit S. Margaretha und Nicolaus, nebst der Marter der Zehntausend, andererseits S. Onuphrius, Martin und der Thebaischen Legion auf der Außenseite. Wir finden auch hier den bräunlichen Ton Hans Burgkmairs, dabei machen die Figuren einen würdigen Eindruck. Die Modellation ist durchaus sorgfältig, das Nackte mit Verständniß behandelt. In den portraitartigen Köpfen begegnet man schon dem Reflex von Dürers Auffassung, während im übrigen Leu's Stil mit dem der Bodenseeschule Verwandtschaft bekundet, welche als mit Schongauer in keiner Verbindung stehend zu denken ist[1].

[1] D. Burckhardt a. a. O. S. 146.

Siebentes Buch.
Die Hochrenaissance.

Erster Abschnitt.
Italien.
A. Florenz und Rom.

War es das Ziel der Malerei im fünfzehnten Jahrhundert, aus dem Studium der Natur und Lebenserscheinungen im Contact mit dem Erwachen modernen Bewußtseins zu größerer Realität und Treue künstlerischer Darstellung zu gelangen, so bringen die ersten Jahrzehnte des folgenden Säculums diese Resultate zu einem organischen Ganzen. Vermittelnde Processe leiten von der Frührenaissance hinüber, bis die Malerei, jeder Lebensäußerung gewachsen, aus den als darstellbar erwiesenen Elementen zur Entfaltung des ihr eigenen Schönheitsideales gelangt. Dem Realismus des fünfzehnten Jahrhunderts war es vornehmlich gelungen, das Individuelle im Portrait wiederzugeben, zumeist freilich ohne Unterordnung des Zufälligen unter das Wesen der Dinge, denn nur wenigen hervorragenden Meistern gelang es, zur Höhe eines abgeklärten, eigenen Stils durchzudringen. So tritt nun allgemeiner das Bedürfniß nach Gleichgewicht und Eurhythmie, nach höheren Gesichtspunkten und allseitiger Vollendung der Composition zu Tage; es wächst die productive und universale Kraft gewisser Talente; es durchdringen sich Theorie und Praxis zu größerer Fruchtbarkeit; es verschmelzen inniger Wahrheit der Formsprache mit dem psychologischen Problem und dem Schönheitsbegriff jener Zeit. Von dem niederdrückenden Ballast, unter dem die Techniker des Quattrocento den Genius der Malerei begraben, befreit er seine Schwingen, erinnert sich seiner edlen Abkunft, der himmlischen Nahrung, welche die Religion ihm geboten, seines Dienstes voll innerer Größe und Freiheit in Verherrlichung göttlicher Mysterien. Aber die Kunstmittel sind andere geworden als im Mittelalter: ,Die Schönheit, einst als höchstes Attribut des Heiligen erstrebt und auch oft gefunden, war im Quattrocento der allbezeich=

nenden Deutlichkeit gewichen; wo sie sich aber durchringt, ist es eine neugeborene, sinnliche Schönheit, die ihren Antheil am Irdischen und Wirklichen unverkürzt haben muß, weil sie sonst in der neuen Kunstwelt gar keine Stelle fände.‘ [1]

Dieser wesentliche Antheil an den Reizen des Körperlichen kam dem religiösen, leicht verletzlichen Gehalt des Andachtsbildes nicht zu gute; denn nur durch Fernhalten alles dessen, was an profane Lebensbeziehungen erinnert, kann — bei den wenigen Mitteln, welche die Kunst besitzt, uns eine geistige Welt nahe zu bringen — die fromme Stimmung gedeihen. Sehr wesentlich hierbei ist auch das Stilvolle, Zeitlose der Gewandung, im Gegensatz zur wechselnden Mode. Es bleibt das Verdienst der größten Maler des Cinquecento, Fra Bartolommeo, Leonardo, Raffael, durch Rückkehr zur idealen Tracht ihren Werken aus dem christlichen Stoffgebiet überzeitliche Würde verliehen zu haben. Der Mosaikentypus des göttlichen Erlösers hatte sich unter der Hochflut des Realismus und Naturalismus noch am besten erhalten: Raffael und Leonardo haben diesen Typus in ihren Meisterwerken zur Reife männlicher Schönheit gedeihen lassen und, mit den Zügen edler Einfachheit, Sanftmuth und Demuth geschmückt, unseren Herzen nahegebracht. Die würdevolle Schaar der Apostel, der auserwählte Senat der göttlichen Weisheit, wie er in den Mosaiken von Ravenna uns entgegentritt, wie ihn Giotto übernimmt, wie ihn Masaccio uns menschlich naheführt, hat bei Leonardo und Raffael eine nach allen Richtungen hin vollendete Charakteristik erhalten, so daß jene Typen, wie sie im heiligen Abendmahl zu Mailand, in den römischen Stanzen und den Tapeten uns vor Augen treten, mit unserem besten Fühlen und Denken gleichsam verwachsen sind. Am meisten hatte das jungfräuliche Ideal der Gottesmutter unter der Wucht der Realistik im Quattrocento gelitten. Die Züge von himmlischer Reinheit, Seelenschöne und herablassender Güte, wie sie die älteren Schulen in Florenz und Siena der Gebenedeiten verliehen, waren mehr und mehr erloschen; das Typische hatte dem Modell, der ideale Faltenwurf trivialem Modecostüm und Haarputz Platz gemacht. Auch hier haben die großen Meister des Cinquecento zum Theil wenigstens das Ideale neu erstehen lassen, ohne indes jene innere Größe und Heiligkeit eines altsienesischen oder umbrischen Andachtsbildes erreichen zu können, deren an die Wirklichkeit nur anklingende Formen von rein religiösem Gefühlsinhalt ihre Existenzkraft erhielten, während von der Umgebung, den Zuthaten des irdischen Schauplatzes, nur das Nöthige knapp und andeutend mitgegeben wurde.

Wie im Quattrocento, so ist auch jetzt Florenz, dann aber Rom die Stätte, wo eine große historische Malerei, an ihre Vorbilder anknüpfend, zur vollen Blüte strebt. Die Malerei nimmt überhaupt jetzt zum ersten Mal den Vortritt

[1] Burckhardt, im Cicerone, II, 2, S. 558.

vor den verschwisterten Künsten, da sie sich im Vollbesitz ihrer Kräfte weiß. Italiens Boden läßt nun überall eine Fülle von Meisterwerken emporsprießen, denen wachsendes Bedürfniß nach malerischem Schmuck entgegenkommt. Freilich ist der Charakter solchen Bedürfnisses zumeist durch die in jener Epoche gepflegte Sinnlichkeit, Prunksucht, oder Rivalität der Dynastengeschlechter bestimmt; aber auch Kirchen und Klöster verlangen nach der Zierde belebenden Frescoschmuckes in Höfen und Vorhallen, in Kuppeln und Kapellen, wie nach stattlichen und farbenprächtigen Altarbildern. Mit dem wachsenden Reichthum fangen die Privatgalerien an, sich zu füllen. Im Quattrocento schon hatten die Medici, die Fürsten von Mantua, Urbino, Ferrara für ihre Schlösser Maler verlangt; nach Rom wanderten die hervorragendsten Talente, um den Aufträgen der Päpste zu genügen, und es erblüht ihm der Ruhm, neben der Hauptstadt der Christenheit auch die Stätte der großartigsten künstlerischen Entfaltung zu sein. Was Martin V., Eugen IV., Nicolaus V., Sixtus IV. hier begonnen, indem sie den Talenten eines Gentile da Fabriano, Fra Giovanni Angelico, Andrea del Castagno, Sandro Botticelli, Ghirlandajo, Melozzo da Forli, Signorelli, Perugino, Mantegna, Pinturicchio u. a. ein Feld boten, das setzten Julius II. und Leo X. in großartiger, fürstlicher Weise fort. Allerdings trägt diese so voll und allseitig entwickelte Blüte der Malerei den Keim der Zersetzung und des Verderbens in sich. Es ist wohl nur eine kurze Zeit wirklicher Blüte, reinen Triumphes: ‚Man kann sagen, daß die beschränkte Lebenszeit Raffaels das Vollkommenste hat erstehen sehen, und daß unmittelbar darauf selbst bei den Größten, die ihn überlebt haben, der Verfall beginnt.‘ [1]

Die Geschichte der italienischen Malerei knüpft sich jetzt weniger an bestimmte Landschaften oder provinziale Centren, sondern an jene geistigen Kreise, welche hervorragende Talente um sich schaffen, und in denen sie ihre Persönlichkeit den Grundzügen nach ausprägen. In keinem anderen Lande offenbart sich eine solche Verschiedenheit der Richtungen wie in Italien, welche selbständig nebeneinander fortwachsen, und nirgends werden so viele und mannigfache Aufgaben dem Künstler gestellt als hier, vom monumentalen Frescowerk angefangen bis zur Decoration festlichen Schaugepränges am Hofe der geistlichen und weltlichen Potentaten.

Die Malerei hatte im Quattrocento die Natur aufgesucht, sich bei ihr Rath geholt, um eine neue Formsprache von ihr zu lernen für die ihr eigene Ideenwelt. Sie hatte ihre Erfahrungen in wissenschaftlichen Tractaten niedergelegt, hatte experimentirt, auch auf dem Gebiete der Chemie, um sich Material für den neuen, schnelleren Ausdruck des Gedankens passend herzurichten. Diese Arbeiten werden jetzt umfassender, wissenschaftlicher, zumal durch Leonardo in klarere Bahn geleitet. Mit dem Erwachen des Schönheitsgefühles Hand in Hand gehend, bereiten sie einer freieren, großartigen, echt malerischen Technik die Wege.

---

[1] Burckhardt, im Cicerone, II. 2, S. 667.

Leonardo da Vinci.

Dieser große Bahnbrecher der modernen Kunstentwicklung ist im Jahre 1452 als der natürliche Sohn des Ser Piero da Vinci, Notars der Signorie von Florenz, in dem kleinen Flecken Vinci am Westabhange des Monte Albano geboren[1]. Die Mutter Leonardo's, Namens Caterina, scheint früh gestorben zu sein, da sie mit dem Sohne in keine Beziehung mehr getreten ist; der Vater, Ser Piero, welcher ihn zu sich nahm, schloß dreimal eine rechtmäßige Ehe, erhielt aber erst legitime Nachkommen, als Leonardo schon 24 Jahre zählte, und konnte so der Erziehung desselben volle Theilnahme schenken. Mit Sicherheit darf man schließen, die ersten Jahre des talentvollen Knaben seien dem Unterricht in den Wissenschaften gewidmet worden, insbesondere jener Grundlage mathematischer Kenntnisse, welche den Umfang seines Wirkens und die Genauigkeit seiner Forschung ermöglichten. Gerade in Florenz war durch den als Arzt und Philosoph bekannten Paolo del Pozzo Toscanelli diese Wissenschaft glänzend vertreten, auf dessen Autorität hin ja auch Colombo seine gefährliche Reise unternommen hatte. Toscanelli's Einfluß auf Leonardo, sowohl auf dem Gebiete der Erdkunde wie in Beobachtung der Naturgesetze, blieb ein nicht zu verkennender. Neben Toscanelli zeichneten sich Berlinghieri und Becchi als Mathematiker aus; Leonardo folgten als Studiengenossen Luca Paciolo und Amerigo Vespucci, dem später die Neue Welt ihren Namen verdankte.

Diesen mathematischen Studien gingen, wie das die damalige Erziehung eines wohlsituirten jungen Mannes mit sich brachte, solche in alten Sprachen

[1] P. Jovius, Vita Leonardi Vincii (Tiraboschi, Storia della lett. ital., Firenze 1812, VII). Breve vita di Leon. da Vinci scritta da un Anonymo del 1500 (Archiv. stor. it., XVI, 1872, p. 222—226). Vasari IV, 17 ss. Commentar von Milanesi S. 67 ff. Gaye, Carteggio, I, 223. Lomazzo, Trattato della pittura, 1584; Idea del tempio della pitt., 1590, passim. Amoretti, Memorie storiche sulla vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci, Milano 1804. Gallenberg, Leonardo da Vinci, Leipzig 1834. J. W. Brown, The life of Leonardo da Vinci, London 1828. Turotti, Leonardo da Vinci e la sua scuola, Milano 1857. Calvi, Notizie de' principali professori di belle arti che fiorirono in Milano, 1869, t. III. Uzielli, Ricerche intorno a Leonardo da Vinci, Firenze 1872. G. Govi e Camillo Boito, Saggio delle opere di Leonardo da Vinci, Milano 1872. Arsène Houssaye, Histoire de Léonard de Vinci, Paris 1876. Waagen, Leonardo da Vinci (Kleine Schriften, Stuttgart 1875). C. Brun (Dohme, Kunst und Künstler, III, Nr. 61). Lübke, Geschichte der ital. Malerei, II, S. 33 ff. Woltmann und Wörmann, Malerei, II, 541 ff. J. P. Richter, Leonardo, London 1880. Derselbe: Leonardo-Studien (Zeitschrift für bild. Kunst XV, 1880, S. 147 ff. 209 ff.; XVI, 1881, S. 133 ff.; XVII, 1882, S. 11 ff.). Richter, The literary works of Leonardo da Vinci, London 1883. Milanesi, Documenti inediti risguardanti Leonardo da Vinci, Firenze 1872 (Vita di anonymo). Girolamo d' Adda, Leonardo da Vinci e la sua libreria, Milano 1873. P. Müller-Walde, Leonardo da Vinci, München 1889, mit trefflichen Illustrationen ausgestattet. Bis jetzt sind Lieferungen I—III erschienen.

und eine musikalische Ausbildung parallel. Wie gründlich letztere gewesen sein muß, erkennen wir daraus, daß Leonardo schon in seiner Jugend als Virtuose sich auszeichnete und bald zu den berufensten Lehrern der Musik gezählt wurde. Früh schon trat auch die Neigung für bildende Künste zu Tage, und Ser Piero brachte ihn zu Andrea del Verrocchio, der selbst in strenger Schulung aufgewachsen war. Sorgfältiges Studium der Anatomie bildete die Grundlage für dessen malerische Thätigkeit, und sein Ruf als Lehrer war ein bedeutender[1]. Leonardo ist bis nach dem Jahre 1477 in dessen Werkstatt verblieben; dies beweist, daß seine Stellung bald nicht mehr untergeordnet, sondern daß bei größeren Aufträgen seine Meinung und Hilfeleistung entscheidend sein mochte. Aus der Schulung Andrea's ist die Kunst Leonardo's zu einem so mächtigen, tiefgewurzelten und lebenskräftigen Baum erwachsen; aber trotz dieses engen Anschlusses war ein solches Talent nicht auf die ihm gebotenen Mittel allein gewiesen. Sein offenes Auge, sein scharfer, kritischer Geist führten ihm allseitig Nahrung zu, die der seit Giotto üppig sprossende Kunstboden in Florenz ihm gewähren konnte. In der Plastik war es Luca della Robbia — das Haupt jener durch farbige, glasirte Thonwerke berühmten Familie, in dessen Gebilden wiederum eine mit reinem Schönheitssinn gepaarte Andacht und Frömmigkeit aufgeblüht war —, nicht minder Desiderio da Settignano, der Verfertiger zierlicher Tabernakel aus Marmor, der feinfühlende Sculptor edler Frauenköpfe. Vornehmlich dem ersteren hat Leonardo in einigen Compositionen seine Huldigung dargebracht.

Von gleichzeitigen Malern scheint nur Verrocchio auf ihn bestimmende Einwirkung geübt zu haben, bis am Anfang der siebziger Jahre Sandro Botticelli in die Werkstatt eintrat und gewisse malerische Züge seines Lehrers Filippo Lippi, und zwar aus dessen späterer Periode, an Leonardo vermittelte, von denen bei Verrochio noch nichts zu finden ist. Die Gefährten im Atelier waren Fiorenzo di Lorenzo, Lorenzo di Credi und Pietro Perugino. Lorenzo di Credi — dessen Wirksamkeit unter den Malern des Quattrocento noch nicht besprochen worden ist, um ihn in Gemeinschaft mit seinem großen Mitschüler zu betrachten — müht sich, die Compositionen Verrocchio's und Leonardo's in schlichten Andachtsbildern zu verwerthen, ohne mit selbstthätiger Phantasie ausgestattet zu sein[2]; Fiorenzo sucht die ältere umbrische Weise mit der strengeren Art seines Lehrers zu verbinden, und Perugino zeigte damals die milde, edle Formsprache seiner früheren Arbeiten.

---

[1] Ugolino Verino bezeugt von ihm:

> Nec tibi, Lysippe, est Thuscus Verrocchius impar,
> A quo, quidquid habent pictores, fonte biberunt.
> Discipulos pene edocuit Verrocchius omnes,
> Quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen.

[2] Vgl. Müller-Walde, Leonardo, S. 35.

Als erstes unter des jungen Leonardo Werken beschäftigt uns die im Louvre befindliche Verkündigung, ein zierliches um 1470 entstandenes Tafelbild. Maria kniet vor einem Lesepult auf der Terrasse ihres Hauses und hört mit Andacht, bescheiden die Augen senkend, auf die Worte des Engels, der, ebenfalls knieend, mit pathetischer Geste sie anredet. Eine friedliche Landschaft schließt die Scene ab [1]. Der Ausdruck demüthiger Hingebung bei Maria ist durchaus gelungen, nicht minder der eifriger Huldigung bei dem Engel. Für die Auffassung der neueren Kunst wäre bezeichnend, daß die Scene aus der Stille des Gemaches in das Freie verlegt wird und die Erscheinung des segnenden Gott Vaters, wie der Taube des Heiligen Geistes fortbleibt, das überirdische Moment also nur durch den Ausdruck versinnlicht wird. Eine für den Kopf Mariä dienende sorgfältige Studie befindet sich in der Uffiziengalerie; wir erkennen hieraus die auf lebhafte Beseelung wie plastischen Eindruck gerichtete Intention des Malers, wobei doch schon etwas Geziertes in der mühsamen Ausführung des gelockten Haares und der Stirnbinde sich bemerklich macht.

Gegen 1472 hat Leonardo denselben Gegenstand in etwas anderer Auffassung behandelt: Maria sitzt vor einem antiken Lesepult wiederum auf der Terrasse ihres Hauses, neben welcher der Garten und weiterhin eine Landschaft sich ausdehnt. Vor ihr kniet der Engel, der sie überrascht hat, denn sie hebt die Linke wie abwehrend, indes die Finger der Rechten noch an den Blättern des Buches haften. Eile verrathen die gehobenen Flügel Gabriels, der in derselben Stellung wie auf dem älteren Bilde der Jungfrau sich präsentirt. In dem sorgfältig behandelten antiken Relief des Pultes, in dem weit über die Fliesen des Bodens hingebreiteten, wohlstudirten Faltenzug des Mantels, dem durchsichtigen, gestreiften Schleier am Lesepult, überhaupt in der feinen Durchführung des ganzen Bildes zeigt sich die Gewissenhaftigkeit und der malerische Geschmack des Künstlers [2]. Diese schöne Tafel kam aus dem Kloster von Montoliveto in die Galerie der Uffizien.

Wir erkennen aus diesen frühen Arbeiten die scharfbeobachtende Weise Leonardo's, wie genau er den seelischen Ausdruck zu erfassen bemüht ist, wie emsig er den Aeußerungen der dabei nöthigen Muskelthätigkeit nachspürt, und welche durch Naturbeobachtung erworbene Fülle des Wissens ihm dabei zu Gebote steht. Der Biograph berichtet denn auch, wie er die Märkte beschritt und ungewöhnliche Typen aufsuchte, die er später zu Papier brachte; wie er naturwüchsige Leute zu sich einlud und sie durch das Sehen und Hören ungewohnter Dinge in Ueberraschung versetzte, dabei ihr Mienenspiel

[1] Vgl. für dieses und die anderen Bilder Leonardo's die trefflichen Abbildungen bei Müller-Walde (Nr. 9). Diese Verkündigung galt früher als Werk Lorenzo's di Credi.

[2] Flüchtige Skizze zum Haupt Gabriels in Windsor, Gewandstudien im Louvre und in den Uffizien.

bewachend und zuletzt die gewonnenen Eindrücke aufzeichnend; wie er selbst Verbrecher zum Richtplatz begleitete, um die charakteristischen Merkmale gewaltsamer Todesart zu studiren. Es bedeutet dieses alles einen Umfang psychologischer Studien, wie er über das eigentlich malerische Ziel schon hinausgeht und im Grunde dem wissenschaftlichen Gebiete zukommt.

Aus dieser ersten Florentiner Periode sind nun besonders die Handzeichnungen weiblicher Köpfe, in denen Leonardo das ihm eigene Schönheitsideal verkörpert, charakteristisch für die Ziele der neueren Malerei [1]. Nicht die plastische Erscheinung ist ihm Zweck, sondern diese nur Mittel geworden und Träger eines die Form beseelenden höheren Principes, der zartesten, auf der geistigen Harfe spielenden und wogenden Empfindung, welche das Muskelleben pulsiren macht. Die Augen sind zumeist niedergeschlagen, ein mildes Lächeln verklärt die Züge, wie der Schimmer von Seelenfrieden; oder Wehmuth gewinnt die Oberhand, als Hauptantheil des Erdenlebens, ein Ausdruck, der erst in späteren Werken an Inhalt verliert und bei den Nachfolgern Leonardo's meist zur seelenlosen Phrase herabsinkt. Die Modellation geschieht bei diesen Handzeichnungen nicht mit gekreuzten, sondern mit in schräger Richtung verlaufenden Parallelstrichen; an Stelle scharfer, abgrenzender Linien sind weiche, rauchartige Uebergänge getreten: dabei ist der Knochenbau, das Gerüst des Muskellebens, als Grundlage wohl berücksichtigt. Was nun jene unter Leonardo's Firma existirenden zahlreichen Caricaturen anlangt, so muß hier betont werden, daß nur wenige davon echte Blätter sind, die sich durch feinen Humor, wie durch anatomische Genauigkeit [2] von der Masse grober

[1] Vgl. dazu die kritischen Bemerkungen Morelli's in: Die Galerien rc. S. 225 ff. Nach ihm besitzt die Akademie zu Venedig etwa 25, die kgl. Bibliothek in Turin 12, die Ambrosiana etwa 10 Originalstücke, abgerechnet die vielen im Codex Atlanticus vorhandenen. Auf allen echten Blättern gehen die Strichzüge von links nach rechts, da Leonardo mit der linken Hand nicht nur zu schreiben, sondern meist auch zu zeichnen pflegte; dies beweisen alle Entwürfe im Cod. Atlant., sowie die Manuscripte zu London, Paris und in Italien. Die besseren der sogen. Leonardoblätter gehören Boltraffio, Sodoma, Cesare da Sesto, Gianpietrino, oder auch den Nachahmern des Meisters an.

[2] Müller-Walde a. a. O. S. 49. Durch die Stiche Wenzel Hollars, Sandrarts und des Grafen Caylus sind diese talentlosen Machwerke als Erfindungen Leonardo's weithin verbreitet worden. Vgl. dazu Morelli a. a. O. S. 227, Note 1. Die Titel dieser Werke lauten: Variae figurae et probae a Wenceslao Hollar Bohemo collectae et aqua forti aeri insculptae. Antwerpiae 1645, 1648 (stammen zumeist aus dem Besitze des Grafen von Arundel): Variae figurae monstruosae a Leonardo da Vinci delineatae, aere inc. a Jacobo Sandrart, Ratisbonae 1654. in 4°; Recueil de Têtes de caractère et de charge, dessinées par Léonard de Vinci florentin e gravées par le C. de C(aylus), 1730, in 4°. Letztere wurden zu Augsburg nochmals in Folio edirt Zeichnungen Leonardo's ferner bei G. Gerli, Disegni di Leonardo da Vinci incisi e publicati, Milano 1784 (1830 ed. Vallardi). J. Chamberlain, Imitations of original Designs by Leonardo da Vinci, consisting in his Majesty's collection. London

Nachahmungen absondern, in denen abstoßende Niedrigkeit und Albernheit sich breit machen. Als nicht zu unterschätzender Factor in der Charakteristik menschlichen Seelenlebens ist bei Leonardo die Zeichnung des Haares und der Extremitäten, vornehmlich der Hände zu betrachten und zu berücksichtigen. Die frische Anmuth jugendlicher Körper wird durch gewählte Sprache der Finger gehoben, und das Geberdenspiel schließt sich psychologisch genau der inneren Stimmung an; alles Schematische früheren Ausdrucks ist verbannt, der Maler legt sich genaue Rechnung ab über jedes körperliche Bewegen. Wir brauchen hier nur auf die Darstellung des heiligen Abendmahles und alle dort entwickelte unvergleichliche Geberdensprache hinzuweisen, sowie auf die beiden Motive der Verkündigung. Einzelne Hände in Gemälden Leonardo's wurden von den Malern so bewundert, daß man sie für andere Bilder direct copirte. Dieselbe Schärfe des Beobachtens findet sich in den trefflichen Costümstudien, die größtentheils aus früherer Epoche seiner Entwicklung stammen. Auch das Gewand ist bei ihm ein laut redender Factor seelischer Charakteristik, verwächst gleichsam mit der Persönlichkeit und begleitet in größerer oder minderer Dichte des Gewebes den ruhenden, bewegten oder schwebenden Körper in meist dem Gefühle wohlthuenden Faltenlagen. Der Künstler soll behufs genauen Studiums sich Thonfiguren zubereitet und über diese in Gyps oder Wachs getauchte Tücher gelegt haben, die er dann auf Leinwand oder auf farbigem Papier sehr genau nachzeichnete.

Neben der menschlichen Gestalt war er bemüht, auch der übrigen organischen Natur durch Schärfe des Beobachtens in seinen Zeichnungen gerecht zu werden. Er blieb stets ein Freund der Thierwelt, kaufte gefangene Vögel und gab sie der Freiheit zurück, hielt auch in seiner Wohnung eine Anzahl von Thieren, theils zur Unterhaltung, theils zu seinen Studien. Insbesondere scheint ihn das immer geistreiche Wesen und Behaben der Katze angezogen zu haben, die er in den verschiedensten Stellungen abconterfeite, wie das Blatt in Windsor darthut. Auch wilde Bestien konnte er im Leopardenhaus zu Florenz zeichnen, denn solche wurden als Geschenke von Fürsten häufig dahin gesandt und bei gewissen Festlichkeiten zur Jagd oder zu Kämpfen untereinander vorgeführt [1]. Besonderes Studium widmete Leonardo der Gestalt des Pferdes, die er bei Turnieren und Wettrennen in ihrer Kraftentfaltung sehen konnte; auch fanden sich in den Ställen der Mediceer stets Vertreter der edelsten Rassen: berühmt war das Leibpferd des prachtliebenden Lorenzo, dem dieser selbst täglich Nahrung reichte. Die Kenntniß des Thierleibes kam Leonardo besonders bei den Entwürfen zum Sforza-Denkmal und zur Schlacht

1796. Dazu: Amoretti, Osservazioni sopra i disegni di Leonardo, Milano 1784. G. Dozio, Degli scritti e disegni di Leonardo da Vinci, Milano 1871. In neuester Zeit sind fast alle echten und zweifelhaften Entwürfe Leonardo's durch die Grosvenor Gallery und durch Braun in Dornach bekannt geworden.

[1] So bei der Ankunft Papst Pius' II. im Jahre 1459.

von Anghiari zu statten, wo die Rosse, am Kampfe theilnehmend, in wildester Bewegung sich präsentiren. Auch Drachen, wohl bestimmt zu einer Darstellung S. Georgs, kommen in den Handzeichnungen vor; daneben berichtet uns Vasari von des Malers Vorliebe für phantastische Thierkörper, die er bei der Decoration eines Schildes offenbarte. Kenntniß des Landschaftlichen verräth sich schon auf den beiden Tafeln der Verkündigung. Vasari rühmt auch bei einem Carton, mit dem zur Nachahmung in Weberei bestimmten Motive des Paradieses, die Fülle und Schönheit des Pflanzenlebens. Es ist uns eine Anzahl von Blättern in Windsor und Venedig erhalten, welche Bäume, verschiedene Blumen oder Ranken enthalten und stets die betreffende Species erkennen lassen. Wie die landschaftliche Zeichnung in den Uffizien bekundet, pflegte Leonardo auch jede Gestaltung des Bodens genau zu beobachten und treffend wiederzugeben; dieses frühe Blatt einer interessanten toscanischen Felspartie ist ein sprechender Beweis dafür. Kehren wir nun zur Reihenfolge der Tafelbilder zurück.

An die Verkündigung in Florenz schließt sich der Zeit nach ungefähr das Frauenportrait[1] der Liechtensteingalerie zu Wien an, welches durch Flachheit der Modellation und allzu steife Haltung des Kopfes noch die Schule Verrocchio's offenbart. Breite Züge mit hervortretenden Backenknochen, der wenig geschwungene Mund, schwerfallende Augenlider geben mit allzu zierlichen Löckchen[2] kein anmuthsvolles Ganze. An dieses weibliche Bildniß reiht sich eine Handzeichnung, das energische Brustbild eines Ritters mit phantastischem Helm und Brustpanzer, in englischem Besitz[3], wozu zwei andere Studienköpfe in Windsor gehören. Vermuthlich handelte es sich hier nicht um ein Portrait, sondern um den Entwurf eines Prachthelmes, der 1472 dem Herzog Federigo von Urbino nach der Einnahme Volterra's verehrt werden sollte.

Wichtiger als diese Bildnisse einer frühen Epoche stellt sich uns die Thätigkeit Leonardo's auf dem berühmten Gemälde der Taufe Christi in der Florentiner Akademie[4] dar, dessen wir im Leben des Verrocchio schon gedacht haben. Es wurde an jener Stelle betont, daß die Erzählung Vasari's von dem Malen des Engels durch Leonardo keineswegs volle Wahrheit berichte, sondern daß jene ursprünglich in Tempera angelegte Darstellung überall die

---

[1] Von W. Bode (Italienische Bildhauer S. 156 f.) Leonardo zuerkannt, nachdem es Waagen mit Boltraffio's Stil in Verbindung gebracht hatte. Abbild. (nach Braun) bei Müller-Walde Nr. 29.

[2] Dem Verrocchio eigenthümlich, wie die Marmorbüste im Bargello darthut. Hier auch dieselbe dünne, am Hals hinaufragende Unterkleidung.

[3] Bei M. Malcolm in London.

[4] Aus dem Kloster S. Salvi bei Florenz. Vgl. die trefflichen Abbildungen bei Müller-Walde Nr. 34. 35. Dazu W. Bode, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml., III (1882) 236 f.

bessernde Hand des Schülers, und zwar in Oeltechnik erkennen ließe. Der an sich magere und sehnige Körper der Heilandsfigur ist zu reinerem Fluß der Linien und vollerer Abrundung des Muskelspiels berichtigt; noch kann man die straffen, braunen Umrisse eines trockenen Actes, wie ihn Verrocchio liebte, verfolgen, welche aber dem feinfühligen Schüler nicht genügen konnten. Uebermalt sind ferner die Hände des zweiten, von vorn gesehenen Engels [1], der an das Portrait eines Lehrjungen denken läßt, und das schöne, in bräunlichen Lasurtönen gehaltene Flußthal des Jordan mit seiner Ferne. Es lassen sich schließlich auch neben dem idealen Engelskopf die Umrisse eines zuvor von Verrocchio entworfenen unterscheiden, den Leonardo beseitigte, um eine mehr seinem Ideal entsprechende Gestalt anzubringen, und zwar in einer neuen Technik, deren Spuren auch weiterhin merkbar sind. In leuchtender Frische sondert sich dieses Antlitz von den ältlichen Typen Verrocchio's ab und strahlt innere Lebenswärme über die ganze Composition hin. Die zarte Schönheit des in etwas mehr wie Profilstellung gesehenen Hauptes mit dem duftigen Lockenhaar gemahnt uns an Desiderio's und besonders an Luca's della Robbia holde Typen. Auf dem späteren Bilde der Madonna in der Grotte kehrt dieses Gesicht dann noch einmal wieder. Im Gegensatz zu den wulstigen, leblosen Gewandfalten von Verrocchio's Modellen erscheint Leonardo's Motiv am Engel in scharfen Brüchen, wie bei Gabriel in der Verkündigung.

Reisen in Toscana hielten den Meister bis gegen 1475 hin von Florenz fern. Dann scheint der Verkehr mit Sandro Botticelli ihn auf die Beschäftigung mit Dante's Commedia hingelenkt zu haben. Einen Beweis dürfte die schwebende weibliche Figur in der Windsorsammlung liefern, die wohl nur als Beatrice zu denken ist. Dieser Zeit mögen auch die Handzeichnungen der tanzenden Frauen, in der Akademie zu Venedig, sowie die allegorische Composition bei Mr. Malcolm in London angehören, von Oelgemälden aber die Tafel des Auferstandenen, in der Berliner Galerie [2] — ein Werk von stürmischer Bewegung in dem aufschwebenden Heiland, dessen Linke eine Siegesfahne emporhält, während das Grabtuch in allzu studirten Faltenlagen ihn umflattert. Zwei Heilige knieen tiefversunken anbetend im Vordergrunde: S. Leonhard, mit hoch emporgehobenen Händen, die hl. Lucia, ihre Augen auf dem Teller darbietend, ekstatisch zu Christus hingezogen. Wie großartig sind diese beiden Heiligen erfaßt, der im Glauben starke Diakon, mit ganzer Seele zum Herrn aufstrebend, und die hl. Lucia, voll Opferglut und Schwärmerei, zwei Muster=

[1] Die ungeschickt gezeichneten Augen, die Stumpfnase, der unschöne Mund, das wirre Haar sind für einen Engel doch allzu irdisch.

[2] Abbild. 39 bei Müller=Walde. Das Bild wurde 1477 begonnen, die Flußlandschaft aber erst 1500 hinzugefügt. 1821 hatte die preußische Regierung mit der Sammlung Solly das Bild erstanden, 1843 aber wurde es als ‚Schulbild‘ entfernt und in das Magazin versetzt, wo es vor einigen Jahren Bode entdeckte und als ‚echten Leonardo‚ zur Anerkennung brachte.

typen des männlichen und weiblichen, von der Gnade beseligten Charakters! Hinter diesen beiden monumentalen Gestalten bleibt die mühsame und etwas dürftige Figur des Auferstandenen zurück: größere Einfachheit und Majestät hätte mit der Andachtsglut der beiden Anbeter zusammen einen herrlichen Dreiklang vollendet. Der Zustand des Bildes ist kein günstiger. Nachdem bereits durch zwei Kerzen Defecte in der Leinwand entstanden, die sehr schlecht ausgebessert wurden, hatte ein Restaurator durch Putzen und Uebermalen der Köpfe beider Heiligen sowie der Brust und Arme Christi das Original verunstaltet: so präsentirt sich noch heute dieses umfangreichste Tafelbild des Meisters in getrübter Schönheit.

Ungefähr gleichzeitig mit diesem Werke beschäftigte sich Leonardo mit einer Darstellung des hl. Hieronymus. Eine darauf bezügliche Studie findet sich in der Windsorsammlung: es ist der Act eines alten Mannes, sehr sorgfältig auf Tonpapier gezeichnet und mit Weiß gehöht, der aber nicht zum Bilde benutzt wurde. Auf letzterem erscheint der Heilige in keineswegs günstiger Stellung, zusammengedrückt, das Knie bis zur Brust erhoben und ganz von vorn [1]. Diese starke Verkürzung sieht wie ein Problem aus und paßt nicht zur Würde des Gegenstandes. Die kleine Tafel zeigt übrigens nur braune Untermalung, sie befindet sich jetzt in der Sammlung des Vatican.

Auf der Zeichnung mit dem Kopf des hl. Leonhard, zum Auferstehungsbilde gehörig, findet sich die Notiz: ‚. . . bre 1478 inchominciai le 2 Vergine Marie.‘ Von früheren Madonnenstudien ist nun jenes Blatt in Windsor bedeutungsvoll für das von Leonardo gesuchte Motiv: Maria, in einer Landschaft sitzend, reicht dem Kinde Nahrung; aber sie ist in zu gereiften, üppigen Formen entworfen, bedeutet also gegen frühere Auffassung der Gottesmutter keinen idealen Fortschritt, sondern ein Ueberwiegen des Genrehaften. Um die Intention des Malers für das mangelnde Bild zu verstehen, dürfte jene aus dem Hause Litta stammende Tafel der Ermitage in S. Petersburg herangezogen werden, die Darstellung einer das Kind stillenden Madonna mit auffallend glattem Haar, in der ein verlorenes Original Leonardo's reproducirt erscheint [2]. Die Composition ist noch rein florentinisch, an Verrocchio und Filippo Lippi sich anlehnend.

Weiteren Schritt zu einer des Gegenstandes unwürdigen Auffassung verräth die auf grünem Tonpapier entworfene Studie in den Uffizien: Maria hält das ganz nackte, vor ihr auf einem Schemel ruhende Kind, das eine widerstrebende Katze zu bewältigen sucht; dazu das Blatt in Windsor, wo Maria auf dem Boden gelagert ist, das nackte, nichts weniger als zart ge-

[1] Aus der Sammlung Fesch, der das Bild, zum Deckel einer Truhe benutzt, auffand und später auch glücklich den fehlenden Theil mit dem Kopf des Heiligen in der Werkstatt eines Schusters entdeckte. Abbild. bei Müller-Walde Nr. 49.

[2] Von Morelli dem Bernardino de' Conti zuertheilt. Vgl. Die Galerien ꝛc. S. 249, mit Abbild.

bildete Kind an sich drückend, während der kleine Johannes daneben die Rolle des Katzenbändigers übernommen hat [1]. Diese Entwürfe erhalten ihren Abschluß durch die viel poesiereichere und mildere Darstellung der Jungfrau in der Grotte, jetzt der Londoner Nationalgalerie einverleibt. Maria kniet in einer mit Durchsicht auf einen Fluß versehenen phantastischen Höhle, umfaßt mit der Rechten den anbetenden, kleinen Johannes und hat die Linke wie schützend über den am Boden gelagerten, von einem Engel gehaltenen Christusknaben ausgestreckt, welcher ernsthaften Blickes mit den drei ausgestreckten Fingern Johannes segnet [2]. Das Ganze ist nicht nur als liebliches Idyll im Dunkel einer Grotte voll poetischen Reizes, sondern auch als kunstvoll aufgebaute Composition voll vornehmer Würde. Ein wehmüthiger Hauch schwebt über dem Ganzen; in dem edlen Antlitz der Jungfrau prägt sich der Gedanke an das Opfer aus, das sie in der Hingabe ihres Sohnes zu bringen hat; unwillkürlich erhebt sie die Hand, um ihn zu hüten vor der Roheit der Menschen; und wie ernsthaft, im Gefühl seiner Mission hat das Christuskind den Blick nach oben gerichtet! Dazu die aufrichtige Andacht in dem kleinen Johannes und der Glanz frischer Jugend bei dem Engel mit weichem Lockenhaar, so lieblich, wie er schon auf der Taufe Christi uns begegnet. Und wie vollendet bis ins kleinste, ohne sich aufzudrängen, oder den Aufbau des Ganzen zu stören, tritt uns jede Einzelheit dieser Composition entgegen; wie runden sich die Gestalten im weichen Dämmer der Grotte, wie zierlich ragen die Pflanzen auf, welche das Felsgestein verkleiden; wie rein und unberührt vom Hauch der Sünde, wie ausgesondert von dem Treiben der Menschen, wie ergreifend in ihrer Weltfremde erscheint uns diese gnadenvolle kleine Gemeinde! Was das Quattrocento im Schildern der Beziehungen zwischen Mutter und Kind, was Leonardo selbst in gewissen Entwürfen tastend und unvollkommen gesucht, hier ist nun die Reife des Ideales jener Epoche, da man ringt, das Schöne einer vollen Natur dem höheren Begriff zu vermählen.

Vorbereitende Studien finden sich zu allen Köpfen dieses Bildes, aber nicht zu dem der Jungfrau mit der reinen Stirn, den vollgebauten, nach innen blickenden Augen, den schmalen Wangen und dem jungfräulichen Munde. Der Louvre besitzt die Zeichnung zum Christusknaben, aber es ist nur ein Kindergesicht, verglichen mit dem voll Ernst nach oben blickenden Profilkopf im Bilde; auch die Studie zum Johannes ist im Louvre — ein äußerst sprechendes, innigfrommes Antlitz —; jene zum Engel besitzt die kgl. Bibliothek in Turin [3].

Leonardo hat dieses gegen Schluß des Jahres 1478 begonnene Werk nicht ganz vollendet und nahm es wahrscheinlich mit nach Mailand. Von

[1] Abbild. bei Müller-Walde Nr. 57. 58.

[2] Abbild. bei Müller-Walde Nr. 60. 60 A. 61.

[3] Abbild. bei Müller-Walde Nr. 60 B. 62. 62 B; zu Johannes Nr. 63; zum Engel Nr. 60 C. 64.

Leonardo da Vinci, Die Jungfrau in der Grotte. Nach der Copie im Louvre zu Paris. (Zu S. 640.)

einem dortigen Schüler stammt die nicht vollkommen treue Copie des Bildes im Louvre, welche in jeder Beziehung weit hinter dem Original zurückbleibt; besonders im Ausdruck verräth der Copist, daß ihm der geistige Inhalt des Bildes verschlossen blieb. Die ‚Vierge aux rochers‘ erwarb Franz I.[1]

Perugino hat zweifellos den Eindruck von Leonardo's Composition recht lebhaft empfunden, wie sein Bild in Nancy erkennen läßt.

Gegen Ende des Jahres 1477 faßte die Signorie zu Florenz den Entschluß, an Stelle des von Daddi, Giotto's Schüler, gemalten Altarbildes in der Kapelle des Palazzo Vecchio ein neues herstellen zu lassen, womit Leonardo beauftragt wurde, der sich am 1. Januar 1478 contractlich dazu verpflichtete. Gegenstand war die Anbetung der Hirten; wir besitzen hiervon aber nur eine leichte Skizze[2]. Unterdeß hatte die Verschwörung der Pazzi gegen die Regierung der Mediceer einen tobenden Sturm heraufbeschworen. Giuliano war von Bandini's Hand gefallen und dieser schließlich der Rache Lorenzo's unterlegen, der ihn 1479 hinrichten ließ. Leonardo hat auf einem kleinen Blatte, jetzt zu London in Privatbesitz, den Gehenkten aufgezeichnet und sogar die Farbe seiner Kleider notirt.

Im Sommer 1478 hatte Lorenzo de' Medici bei Botticelli eine Anbetung der Könige bestellt und in den Hauptpersonen Mitglieder der Familie portraitiren lassen, als Ausdruck der Dankbarkeit für seine Rettung. Vielleicht war dieser Umstand entscheidend für die Signorie, anstatt der mit Leonardo festgesetzten Anbetung der Hirten dasselbe Motiv der drei Könige zu wählen. Von diesem Werke sind zahlreiche Skizzen und die unfertige, braun untermalte Composition selbst vorhanden. Bemerkenswerth ist die in Paris bei Louis Galichon befindliche Zeichnung[3]: höchst lebendig ordnen sich hier die Personen um die Hauptgruppe, welche in einem verfallenen Palastbau ihren Gnadenthron aufgerichtet hat. Eine andere Zeichnung, im Louvre, gibt einzelne Figuren der anbetenden Könige; eine dritte, bei Mr. Malcolm in London, Reisige des Gefolges; die vierte, in der Windsorsammlung, mehrere sitzende Personen; jene der Uffizien einen perspectivischen Entwurf der Palasthalle mit Treppen, dazwischen Reitergruppen und ein lagerndes Kameel, während die erst neuerdings vom British Museum erworbene Skizze die Gestalt eines reflectirenden Philosophen in weitfaltiger Gewandung erkennen läßt[4].

Die große Tafel der Uffizien zeigt uns die Hauptgruppe nicht in der Halle, sondern ins Freie verlegt, und zwar vor eine kleine, mit einem Baum besetzte Anhöhe. Um dieses ruhige Centrum wogen leidenschaftlich erregte Gruppen, denen nach dem Mittelgrunde zu neugierige Zuschauer sich anschließen; weiter zurück Reisige in lebhafter Bewegung zu Fuß und zu Pferd.

[1] Abbild. bei Müller-Walde Nr. 61.

[2] Erster Entwurf in der Sammlung Bonnat zu Paris, bei Müller-Walde (Nr. 67) abgebildet.

[3] Abbild. bei Müller-Walde Nr. 69.

[4] Abbild. a. a. O. Nr. 79.

Es ist zweifellos eine ungemein reiche Scala der Charakteristik entfaltet, die vom Vordergrunde bis in die letzten Theile der Composition ihren Zusammenhang bewahrt; das Ganze macht aber doch eher den Eindruck einer Marktscene oder theatralischen Darstellung, als den einer andächtigen, um den Thron des neugeborenen Erlösers versammelten Menge. Die Bewegung ist allzu groß, das Einzelne zu gesucht und studirt, die Schaustellung von Roß und Reiter zu absichtlich, um noch den Charakter eines religiösen Kunstwerkes beanspruchen zu können.

Schon um 1478 mußte Leonardo mit dem Plane umgehen, das Abendmahl des Herrn zum Gegenstande eines Bildes zu machen; denn auf jenem Blatt des Louvre zum Epiphanienbilde[1] bemerken wir links zwei offenbar diesem Stoffkreise zugehörende Gestalten (Oberkörper), deren eine den Erlöser vorstellen soll. Auch ein Blatt in Windsor zeigt ihn, mit acht Apostelgestalten an der Tafel sitzend. Leonardo ist hier augenscheinlich noch zweifelhaft, welchen Moment er zum Ausgangspunkt seiner Composition wählen soll[2]; aber neben diesem ersten Entwurf befindet sich ein zweiter, mit Christus, Judas und zwei Aposteln, welcher die Scene des Verrathes andeutet, allerdings noch in alter traditioneller Weise des an der vorderen Seite des Tisches alleinsitzenden Judas.

Gegen das Jahr 1483 hatte Leonardo an Lodovico il Moro die charakteristischen Worte geschrieben: ‚Ich fühle mich jeder künstlerischen Aufgabe gewachsen, sei es ein Werk der Bildhauerei oder in Bronzeguß; auch in der Malerei bin ich bereit, mit jedem, wer er auch sei, in die Schranken zu treten und auszuführen, was man von mir verlangt.‘[3] Wann er aber nach Mailand gezogen, bleibt ungewiß, nur versichert uns ein Document, daß er 1481 noch in Florenz war[4]. Nach den neuesten, auf seinen eigenen Notizen beruhenden Forschungen will es scheinen, als sei er von da zunächst nach dem Orient gereist und für den Sultan von Kairo als Ingenieur thätig gewesen[5], bis er in den Dienst Lodovico's eingetreten. Schon der ältere Bruder des Moro, Galeazzo Maria, hatte sich mit dem Gedanken beschäftigt, seinem Vater Francesco ein Denkmal zu errichten; doch scheiterte dieses Project, und erst Lodovico nahm es wieder auf. Es sieht aus, als habe er den Entwurf ausschreiben lassen, und als sei der Preis im Concurse Leonardo zugefallen,

[1] Abbild. 73 bei Müller-Walde.

[2] Es sind zwei verschiedene Momente in der Darstellung des heiligen Abendmahls, welche von jeher und von großen Künstlern bearbeitet wurden: die liturgische Einsetzung des Sacramentes und das für Action und Charakteristik wichtigere, aber auch schwierigere: Unus vestrum.

[3] Amoretti, Memorie storiche di Leonardo da Vinci, p. 24—26, ex Cod. Atlant. fol. 382.

[4] Milanesi, Documenti inediti etc., Firenze 1872, p. 13. Vasari IV, 87.

[5] J. P. Richter, Leonardo im Orient, Zeitschrift für bild. K. XVI (1881), S. 131 ff. Vgl. auch Lermolieff, Die Werke 2c., S. 107 ff.

wodurch sich die Worte in dem citirten Briefe erklären ließen, ‚daß man auch Hand an das bronzene Pferd legen könne'. Schon einige Zeit vorher mag Leonardo dieser Auftrag geworden sein, als der Regent noch nicht die Mittel besaß, ihn ausführen zu lassen. Als nun 1484 Verrocchio nach Venedig ging, um ein ähnliches Werk zum Guß vorzubereiten, konnte der auf die Republik eifersüchtige Herzog sich bewogen gefühlt haben, Leonardo nach Mailand kommen zu lassen [1]. Dieser hatte auch seine Talente als Militäringenieur und Erfinder von Maschinen, ‚furchtbar im Angriff wie in der Vertheidigung', dem Mailänder Despoten zur Verfügung gestellt. Nachdem er so die Mittel verheißen, den Staat zu schützen, konnte er auch eine andere Wissenschaft anwenden, ihn zu bereichern, die Hydraulik, für die sich in der Lombardei ein passender Boden fand. Noch mehr sollte er Mailand durch seinen künstlerischen Genius in Begeisterung versetzen. Die Erscheinung Leonardo's wirkte mächtig am Hofe des prachtliebenden Herzogs [2]. Unwiderstehlich war der Eindruck seiner Rede, und auf seinen edelgeformten Zügen thronte der Abglanz durchdringenden Feuergeistes; nahm er seine silberne Lyra zur Hand und vereinte mit ihren Tönen den Zauber seiner Stimme, so vermochte er alle Herzen zu rühren. Die Tonkünstler von Mailand waren bestürzt, als in einem von Lodovico bestimmten Wettkampfe die Suprematie des Toscaners unbestritten anerkannt wurde. Die waffenkundigen, durch ganz Italien berühmten Fechtmeister erlebten nicht minder, daß in Leonardo ihnen ein ebenbürtiger Kenner der Waffen gegenüberstehe. Dieselbe Hand, welche so zarte Melodien hervorzulocken wußte, bog ein Hufeisen, oder bändigte ein ungezähmtes Roß. Große Talente waren damals an jenem Hofe vereinigt, aber allen stellt Bellincioni doch Leonardo voran [3].

Der Herzog nützte dessen Vielseitigkeit nach allen Richtungen aus: er fand in ihm nicht nur den Ingenieur und Baumeister, sondern auch den Ceremoniar und Festordner zu Vergnügungen seines Hofes. Nur so wird es erklärlich, daß der große Künstler in den mindestens 14 Jahren seines dor-

---

[1] Es würde sich damit auch jene Notiz des Sabba da Castiglione vereinigen lassen, daß Leonardo ‚sedici anni continui' auf die ‚forma del cavallo' verwendet habe, sobald man annimmt, daß ein Wachsmodell schon in Florenz begonnen worden sei. Andererseits bemerkt Vasari im Leben des Giovammaria Rustici, den er persönlich gekannt hatte, dieser sei von Leonardo unterrichtet worden, als Verrocchio nach Venedig abgereist war, also 1484? Vgl. Ricordi di Sabba da Castiglione, Venezia 1560, n. XVIII.

[2] Ueber sein Aussehen vgl. Milanesi, Documenti inediti etc., p. 12: ‚Era di bella persona, proportionata, gratiata et bello aspetto. Portava un pitocco rosato sino al ginocchio, che allora s' usavano i vestiri lunghi, haveva sino al mezzo il petto una bella capellaia et inanellata et ben composta.'

[3] Vgl. auch Fra Luca Paciolo in pref. al libro ‚De divina proporzione', Venezia 1509. Ueber die hervorragenden Männer am Hofe in Mailand vgl. Argelati e Sassi, Biblioth. Scriptor. Mediol. I: Historia liter. typogr. Mediol. p. 337.

tigen Aufenthaltes nicht mehr bedeutende Werke producirt hat, als die Reiterstatue, das heilige Abendmahl und wenige Tafelbilder, abgesehen von dem sich nie genügenden Eifer nach Vollendung und seinen Ansprüchen an das Darstellbare. Vergleichen wir damit jene Werke, die Raffael in etwa derselben Periode vollendete, und die imponirende Entfaltung seines Talentes zum monumentalen Stil hin, so können wir nur in der Vielseitigkeit Leonardo's [1] und in der tiefen Reflexionskraft dieses größten Kritikers der schönen Kunst überhaupt eine Erklärung dafür finden. Ein eigenes Schicksal waltete über den Erzeugnissen jener Epoche: Das Reiterbild des Sforza ist untergegangen, das heilige Abendmahl in S. Maria delle Grazie erscheint nur als Ruine, das berühmte Portrait der Gioconda ist verdunkelt, andere Tafelbilder sind durch Retouchen entstellt; nur die Handzeichnungen und Manuscripte ersetzen manche Lücken in der Erkenntniß dieses universalen Talentes, in dem sich alle Ziele der Renaissanceperiode wie in einem Brennpunkt vereinigen.

Vasari behauptet, daß Leonardo schon mit dem Cönaculum beschäftigt war, als er das Gipsmodell der Reiterstatue anfing. 1489 wurden Epigramme und Inschriften auf letzteres gemacht, d. h. auf das erste Modell, welches bei Gelegenheit der Hochzeit Giovangaleazzo's beim Transport zu Grunde ging. Am 23. April 1490 fing der Künstler ein neues an, das ihn abermals neben seinen übrigen Arbeiten Jahre lang beschäftigte, wie wir aus dem Briefe des Paciolo wissen, der einer Erzmasse von 200000 Pfund gedenkt [2]. Die Windsorsammlung bewahrt Skizzen Leonardo's, welche alle Stadien dieses Werkes umfassen und volle Einsicht in den Plan desselben gestatten; einige sind Studien des Pferdes allein, andere behandeln Reiter und Pferd. Weitere Darstellung des Gegenstandes entzieht sich jedoch dem Plane dieser Geschichte der Malerei.

Wenden wir uns nun nach S. Maria delle Grazie, berufen, der Schauplatz von Leonardo's malerischer Thätigkeit zu werden. Ein mailändischer Feldherr, Gaspare Vimercati, hatte die Dominikaner von S. Apollinare in Pavia veranlaßt, sich in Mailand anzukaufen, und es war 1463 der Bau des Klosters begonnen worden, wozu Gaspare die Mittel gespendet. Er

---

[1] Vgl. noch über die einzelnen Richtungen von Leonardo's Talent: J. B. Venturi, Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, Paris 1797. G. Mongeri e C. Boito, Saggio delle opere di Leonardo da Vinci, Milano 1872. H. Grothe, Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph, Berlin 1874. Marx, Ueber Marco della Torre und Leonardo da Vinci, die Begründer der bildlichen Anatomie, Göttingen 1848. Libri, Histoire des sciences mathématiques en Italie. Girolamo d'Adda, Léonard de Vinci, la gravure milanaise et Passavant, in der Gazette des beaux arts, 1869. Vgl. auch den dritten Theil des Commentars von Milanesi ‚Dei lavori scientifici di Leonardo da Vinci', bei Vasari IV, 67 ss.

[2] Vgl. die Notizen über das Denkmal bei Richter, Leonardo, London 1880, Append. note 2 und p. 31 ff. Brief Leonardo's im Cod. Atlant. fol. 316. Bei Gerli (Disegni di Leonardo p. 5) die Reproduction einer alten Abbildung.

starb vor Vollendung desselben und hinterließ 6000 Scudi zum Fortsetzen des Baues, ihn dem Herzog empfehlend, welcher ihn auch möglichst prächtig zu Ende führte. Bramante, welcher damals in S. Celso beschäftigt war, mußte Beistand leisten, und begabte Künstler wurden hinzugezogen, die Kapelle auszustatten. Das Refectorium hatte man 1464 begonnen und 1481 vergrößert; der für Leonardo bestimmte Raum umfaßte die ganze Breite desselben [1], und er paßte seine Composition der Umgebung an, indem er an langer Tafel zu beiden Seiten des Erlösers je sechs Apostel ordnete, so daß nur die beiden letzten jeder eine Schmalseite des Tisches einnehmen. Es ist zweifellos, daß Leonardo sein Bild in Oelfarben ausführte, die zunächst Ursache für das Verderben jenes unvergleichlichen Denkmals geworden sind. Die Wand bedurfte dazu der Vorbereitung: Eine Mischung von Gips, Pech und Mastix wurde mit heißem Eisen aufgetragen; darüber kam ein zweiter, mehr erdiger Auftrag, mit Oel oder Firniß gemischt [2], welcher sich später zusammenzog und von der Unterlage abblätterte, so daß Feuchtigkeit eindringen konnte. Aber auch ohne diesen Umstand würden die schlechte Mauer und viele Unbilden jenem Meisterwerke den Untergang bereitet haben. Allerdings entsprach Oeltechnik dem sich nie genügenden Künstler am besten, der ja auch infolge anderer Pflichten im Dienste des Herzogs oft genöthigt war, seine Arbeit abzubrechen, was bei Fresco nicht möglich gewesen wäre. Uebrigens hatten schon Domenico Veneziano, Andrea del Castagno und die beiden Pollajuoli Wandmalereien in Oel ausgeführt. Ein besonderer Unstern waltete über diesem Hause: einmal war die Lage des Conventes keine günstige, da das Niveau des Refectoriums unter das der benachbarten Höfe und des angrenzenden Bodens herabging; dann war das Steinwerk zum Theil aus älteren, vielleicht schon von Salpeter angefressenen Bauten entnommen, oder geringer Qualität. Neben dem Refectorium lag die Klosterküche, der Dunst derselben wirkte also beständig auf die Mauer ein. Später kam die Pest über Mailand, und Krieg verwüstete in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die Lombardei. So blieb das Bild viele Jahre ohne Aufsicht und dem Verfalle ausgesetzt. Armenini bezeichnet es als ‚halb zerstört‘; Lomazzo nennt es, als er um 1550 seinen Tractat schrieb, ‚von Farben entblößt, so daß nur noch die Conturen sichtbar waren‘; Vasari hat es 1566 als völlige Ruine gesehen. Endlich war mehr als ein Jahrhundert über dasselbe hingegangen, ohne daß es der Beachtung werth erschien, als der Cardinal Federigo Borromeo

[1] Armenini, Veri Precetti della pittura, 1587, p. 172. Lomazzo, Tempio della pittura, cap. XIII. P. Dom. Pini, Storia genuina del Cenacolo ecc., Milano 1796. Bossi, Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, Milano 1810. E. Frantz, Das heilige Abendmahl des Leonardo da Vinci, Freiburg, Herder, 1885. H. Riegel, Die Darstellung des Abendmahls in der toscanischen Kunst, Leipzig 1869.

[2] Bossi (l. c. p. 193) erzählt, daß er Partikeln des Mauerbewurfs untersucht und brennbar gefunden habe.

daran dachte, eine Copie davon anfertigen zu lassen, weil die Auffrischung des Originals ganz unmöglich schien[1]. Zu den erlittenen Unbilden kam auch noch die Barbarei der Mönche, welche, um einen bequemeren Eingang ins Refectorium zu haben, eine Thüre durchbrechen ließen, wodurch der untere Theil der Christusfigur zerstört wurde. Dann folgten unglückliche Ausbesserungen durch Bellotti und Mazza; 1796 zog das französische Revolutionsheer siegreich in die Lombardei ein, und das Refectorium wurde zu einem Stalle eingerichtet; 1800 steigerte eine Ueberschwemmung die Feuchtigkeit des Ortes; erst 1807 befahl der Vicekönig die angemessene Herstellung des Refectoriums. Außer Fragmenten ist von dem Original nichts mehr vorhanden.

Documente über die Thätigkeit Leonardo's am Cönaculum sind nur wenige vorhanden. Es existirt eine Notiz im Ausgabenbuche des Capomaestro, daß ‚1497 der Maler im Refectorium beschäftigt war'[2]. P. Pino bringt Nachricht von einem alten Stich, welcher 1496 und 1497 angibt; Fra Luca Paciolo erwähnt, ‚Leonardo habe 1498 mit eigener Hand das Bild gemalt'. Aus einem Briefe des Herzogs an seinen Secretär erfahren wir, daß ‚dasselbe 1497 noch keineswegs vollendet war', übereinstimmend mit der Notiz des Capomaestro, wo es heißt, daß ‚um 1497 der Künstler die Apostel malt'. Ein ansprechender Bericht über die Thätigkeit desselben findet sich bei Bandello in der Dedication der 78. Novelle an Ginevra Gonzaga. Wir ersehen hieraus, daß die Arbeit oft unterbrochen wurde, daß zu Zeiten nur wenige Pinselstriche dieselbe förderten; daß zuweilen Besucher kamen, und Leonardo es gern hatte, wenn dieselben offen ihre Meinung über das Geschaute aussprachen[3]. Auch findet sich in den ‚Discorsi' des Giraldi ein interessanter Passus, in dem der Autor Leonardo's Verfahren schildert, Charakter und Qualitäten der Menschen zu ergründen; wie er ihr Aussehen, ihre Manieren prüfte und immer sein Skizzenbuch zur Hand nahm, sobald er etwas seinen Zwecken Dienliches zu verzeichnen hatte. Lange habe ihn der Kopf des Judas beschäftigt, und er sei deshalb an Orte gegangen, wo das Verbrechervolk wohnte, um Züge menschlicher Verworfenheit zu studiren, bis er endlich den richtigen Typus gefunden[4].

Gehen wir nun zum Bilde selbst über: Leonardo's Aufgabe war es, die bisherige leidenschaftslose, oder doch nur andeutende Compositionsweise des Gegenstandes zur vollen Wahrheit und Tragik des Lebens, wie zu genauer Charakteristik der einzelnen Theilnehmer am heiligen Mahle zu erheben, ins-

[1] Wie der Zustand des Bildes damals war, ersehen wir aus den Aufzeichnungen des Cardinals in dem 1625 erschienenen ‚Museum', einer Beschreibung der Kunstsammlungen.

[2] Amoretti l. c. p. 65. Lettere pittor., Roma 1757, n. 84.

[3] Franz, Das heilige Abendmahl &c. S. 25 f.

[4] Giraldi, Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie, Venezia 1554, p. 194 ss.

Leonardo da Vinci, Abendmahl. S. Maria delle Grazie zu Mailand. (Zu S. 646.)

besondere in der Figur des Heilandes das Ideal von Güte, Milde und Herablassung zu verkörpern, wie es aus den Blättern der Heiligen Schrift uns entgegenleuchtet, und wie es Giotto, Orcagna, Fra Angelico, Masaccio nach dem Vorbilde der Mosaiken gepflegt hatten. Die sehr zerstörte Handzeichnung in der Brera [1] gibt uns den idealen Typus des Hauptes Christi in reinen Linien: die Stirn ist von edlem Bau; auf ihr thront der majestätische Ernst unerschaffener Weisheit; über den gesenkten, mandelförmigen Augen ziehen sich die im Schmerz etwas eingezogenen Brauen in feinem Schwung der Linie. Die Nase, von länglicher Form; die Wangen, frei von Fülle und zu großer Magerkeit; der ein wenig geöffnete Mund jungfräulichen Charakters; Lippen und Kinn mild und sanft geformt; der schlanke, freie und doch kräftig gebildete Hals; das in leichten Wellen um das Antlitz wogende Haar, alles von Anmuth und Würde getragen — so erscheint uns in tadelloser Formenschöne der Typus des Gottmenschen in der neueren Malerei. Welch langen Weg hat die Kunst durchmessen, seitdem sie zuerst in der Katakombe von S. Callisto [2] das ovale Antlitz des Herrn mit der hohen Stirn, der geraden, länglichen Nase, den großen, mandelförmigen Augen und dem in der Mitte getheilten, welligen Haar, so ganz abweichend von dem Habitus römischer Portraitköpfe der christlichen Gemeinde darstellte?

Von höchster Noblesse sind auf Leonardo's Bilde das durch eine Spange zusammengefaßte Gewand des Erlösers, welches den schönen, kräftigen Hals freiläßt, und der in stattlichen Falten Arm und Schulter verhüllende Mantel. Die gekreuzten Füße vollenden das Geschlossene, Monumentale dieser Gestalt, in welcher alle Innerlichkeit Giotto's mit den geläuterten Formen der neueren Kunst zu höchstem Wohllaut verschmolzen ist.

Leonardo's Ziel war es, die Zwölfzahl der Apostel an langer Tafel, mit Aussonderung des Judas, zu malerischer Gruppirung und voller Eurhythmie zu erheben. Die gerade Linie, welche auf Taddeo Gaddi's Fresco in S. Croce zu Florenz parallel mit dem Tische in der Höhe der Köpfe geht, ist verschwunden: durch Einführung des Judas unter die übrigen Apostel aber entstand jenes bedeutsame Motiv der Hinweisung auf den Verräther durch die Bewegung der rechten Hand Christi, sowie die meisterhafte Gruppe: Petrus, Johannes und Judas, in der das harte, knochige Profil des Judas nächtig düster vom leuchtenden, feurigen Greisenkopf Petri sich absetzt, während er, den Geldsack umklammernd, vor des Thomas Drohung zurückweicht. Wie Leonardo noch mit der Tradition rang, lehrt die Skizze in Venedig: hier ist Judas noch in kleinerer Gestalt als die übrigen Apostel auf der vorderen Seite des Tisches postirt, wie auf dem Fresco von S. Croce. Das Motiv

[1] Neuerdings angezweifelt. Vgl. Zeitschrift für bild. Kunst, XV (1880), S. 185.

[2] Bosio, Roma sott., p. 253. Es ist ein Brustbild in der Form der imagines clypeatae.

des an Christus sich anlehnenden Johannes, entstanden durch falsche Interpretation antiker Sitte des Zutischliegens — wobei das Haupt Johannes' der Brust Christi nahekam —, ist ganz verschwunden: nur in dieser Absonderung konnte die Figur des Erlösers zur vollen Würde des Gottmenschen sich erheben. Leonardo durchbricht die hintere Wand des Speisesaales, welche bei Giotto (Padua) und Gaddi noch geschlossen ist, nicht um — gleich Ghirlandajo, Rosselli und dem Maler von S. Onofrio — mit Renaissancedecoration die Majestät jener Scene zu alteriren. Durch drei schlichte Fensteröffnungen blickt die abendliche Landschaft friedlich herein; kein kalter Marmor umrahmt — wie auf dem Bilde Andrea's del Castagno — die milde Gestalt des Erlösers, sondern dämmernde Ferne. Der Saal, mit perspectivisch nach der Mitte zustrebenden Linien, stört nicht den heiligen Vorgang; der Genius des Malers verschmäht alle der inneren Größe seiner Composition unwürdige Zuthat [1]. Die teppichartigen Behänge der Wände sind einfach in Zeichnung und bescheiden im Farbenwerth, daß sie eben nur die Flächen beleben. Die Tafel ist zwar entsprechend klösterlicher Sitte, wie Goethe richtig bemerkt [2], doch von der Armseligkeit, wie auf dem Fresco von S. Croce, entfernt. Das Tischtuch mit seinen Falten, das Speisegeräth sind dem Kloster entnommen und mußten in Verbindung mit den wirklichen Tafeln der Mönche den Vorgang unter die Anwesenden versetzen. Während auf allen früheren Bildern die Füße der Apostel durch die scharfe Linie des Tuches wie abgeschnitten aussehen, treten sie hier in den Schatten des Tisches zurück [3]. Falten und gemusterte Streifen unterbrechen das Eintönige der großen, weißlichen Fläche.

Treten wir nun dem Aufbau der Composition näher, so ergibt sich, daß in den beiden Gruppen zu seiten des Herrn die lebhaftesten Affecte sich darstellen, welche durch die anderen hindurchfluthen und vermittelst der Gesten zu ihm wiederkehren. Der Sonne gleich strahlt die Figur des Heilandes über dem Meer der Affecte, welche das Wort vom Verrath hat aufwogen lassen.

[1] Geistreich ist, was Burckhardt (Cicerone II. 2, 672) in wenigen treffenden Worten darüber zusammenfaßt: ‚Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, daß das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Nothwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgethan und jegliche Stufe des Ausdrucks wie der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Gegensätzen zu einer Harmonie vereinigt. Welch ein Geschlecht von Menschen ist dies! vom Erhabensten bis ins Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der bloß malerischen Seite ist alles neu und gewaltig: Gewandmotive, Verkürzungen, Contraste. Ja, sieht man bloß auf die Hände, so ist es, als hätte alle Malerei vorher im Traume gelegen und wäre nun erst erwacht.'

[2] Sämmtl. Werke (Cotta 1840), XXXI, 54 ff.

[3] Goethe macht hier die richtige Bemerkung: da jeder sittliche Ausdruck nur dem oberen Theile des Körpers angehöre und Füße störend erschienen, habe Leonardo Halbfiguren gewählt, deren Kniee von Tisch und Tischtuch bedeckt sind.

Rechts von ihm sind Petrus, Johannes und Judas vereinigt: in treuer Anlehnung an den heiligen Text wohl die vollendetste der vier Gruppen; denn wir wissen aus dem Evangelium nach Johannes, daß dieser Christo zunächst saß, und daß Petrus, als er die Worte des Meisters vernommen, sich an Johannes wandte, den Namen des Verräthers zu erforschen. Johannes stellt die Frage, und der Herr antwortet, der sei der Verräther, dem er den Bissen reichen würde. Leonardo mußte also Johannes als den bevorzugten Jünger Christo zunächst, dann Petrus und Judas wenig entfernt setzen, damit ersterer den Johannes fragen, letzterer von Christus den Bissen empfangen konnte. Indem sich der Maler an den Wortlaut des Evangeliums hielt, boten sich ihm in der Charakteristik dieser Gruppe psychologisch und malerisch die größten Contraste, und dadurch, daß er den Platz des Johannes zur Rechten Christi festhielt, blieb ihm für die andere Seite an nächster Stelle Jacobus der Aeltere als Bruder des Johannes. Wir müssen den Scharfsinn des Malers bewundern, der jene für seine Composition wichtigsten drei Apostel an der rechten Seite des Erlösers vereinigte, und zwar so, daß jede Figur den Eindruck der anderen steigert. Andrea del Castagno, Ghirlandajo, und der Maler von S. Onofrio hielten in ihren Darstellungen an der isolirten Stellung des Judas fest: erst Leonardo's Genius ergreift alle Vortheile, welche die Erzählung des Johannes ihm bietet. Johannes neigt sich mit gefalteten Händen gegen Petrus, der sich in rascher Bewegung hinter Judas erhoben und die linke Hand auf die Schulter des Johannes gelegt hat. Die in die rechte Seite gestemmte Hand Petri, wie zur Abwehr ein Messer ergreifend, offenbart einen im feurigen Sinn des Apostels begründeten Charakterzug. Die Haltung des Johannes zeigt Geschlossenheit und jungfräuliche Würde: dem sanften Wesen desselben entspricht auch der ruhige Linienfluß des Gewandes. Gegen diese beiden lichthellen Typen hebt sich die knochige Gestalt des Judas finster und dämonisch ab: die niedrige, gefurchte Stirn, das buschige Haar, die geierartig herabgezogene Nase, das eckige Kinn, der herausgebaute Hinterkopf deuten auf rohe Leidenschaften. In der Börse trägt er übrigens nicht den Preis des Verrathes, sondern sie kommt ihm als Verwalter der gemeinsamen Kasse zu. Leonardo wollte durch die ganze Erscheinung des Judas die fast übermenschliche Niedrigkeit des Verrathes rechtfertigen [1]. Der nächstfolgende ältere Apostel, welcher das schöne Greisenantlitz fragend dem Herrn zukehrt und beide Hände emporhebt, ist Andreas; sein Wesen entspricht dem ruhigen Charakter dieses treuen Anhängers Christi, der zuerst berufen und auch im Martyrium seinem Meister gleich wird. Jacobus der Jüngere, der Verwandte des Herrn, zeigt in dem reinen, dicht an das ehrwürdige Haupt des Andreas herangehenden Profil die größte Aehnlichkeit mit dem Erlöser,

[1] Unter den Zeichnungen Leonardo's finden sich Köpfe, die wohl als Vorstudien anzusehen sind, so unter den von Gerli reproducirten Blättern auf Taf. 2 u. 22.

wie dies von Ignatius überliefert ist[1]. Der Apostel hat den linken Arm ausgestreckt und, sich vorbeugend, die Hand auf Petri Schulter gelegt, um ihn zu fragen, wodurch die Gruppe dieser drei Männer mit der vorhergehenden verbunden wird. Der letzte Apostel auf der rechten Seite Christi ist Bartholomäus: er hat sich von seinem Platz erhoben, beide Hände auf den Tisch gestützt und beugt sich vor, um besser zu hören; die gekreuzten Füße deuten auf das Momentane der Bewegung. Auf der linken Seite Christi gruppiren sich in meisterhaftem Aufbau Jacobus der Aeltere, Thomas und Philippus. Jacobus, Bruder des Johannes, hat im höchsten Entsetzen die Arme ausgebreitet, als ob er ein Schreckgespenst sähe; das Haupt ist vorgeneigt, der Mund geöffnet, die Augenbrauen sind zusammengezogen, die Brust hebt sich. Leonardo nahm auch hier in der Charakteristik den heiligen Text als Vorbild. Hinter Jacobus war die linke Hand des Thomas auf den Tisch gestützt, und zwar so nahe an der Hand des Jacobus, daß bei der Zerstörung des Bildes eine Mißgestalt hervorging, worin Lalande, wie der P. Gallarati, die sechsfingerige Hand zu erblicken glaubten. In der Windsorsammlung findet sich die Zeichnung zur linken Hand des Thomas, die nach dem Messer sich ausstreckt. Morghen ließ in seinem Stich dieselbe ganz fort. Daß Jacobus der Aeltere zur Linken Christi sitzt, ist wieder ganz im Sinne der Heiligen Schrift, denn die Söhne des Zebedäus waren als Bevorzugte auf Tabor und später bei der Todesangst Christi am Oelberg. Während nun Jacobus vor dem Schreckbilde des Verrathes sich entsetzt, hat sich Thomas hinter ihm Christo genähert; die Linke auf den Tisch stützend und zur Vertheidigung nach dem Messer greifend, erhebt er die Rechte drohend gegen den Verräther, ein Zug, der im kriegerischen Muthe des Apostels begründet ist. Judas weicht vor dieser Drohung zurück. Daß die Geberde nur so zu erklären ist, bestätigen jene Zeichnung der Hand in Windsor und die Skizze in Venedig, wo Thomas sich drohend gegen Judas erhoben hat[2]. Philippus, beide Hände auf die Brust stützend und sich Christo zuneigend, ist ein treffliches Bild hingebender Offenheit und Treue. Die letzte Gruppe der linken Seite Christi wird durch lebhaftes Gebahren des Apostels Matthäus, der mit beiden Händen auf den Erlöser deutet, während er zugleich sich an Thaddäus und Simon wendet, organisch verbunden. Der jugendliche, bartlose Kopf zeigt antike Form mit dem lebhaften Ausdruck empörten Gefühls. Meisterhaft ist das kräftige Muskelspiel des Halses. Die Ueberbleibsel des Originals weichen freilich sehr von der Zeichnung des Morghen

[1] Jacobus a Voragine, Legenda aurea, Venetiae 1512, p. 16. Durandus, Rat. div. offic. lib. VII, cap. 10.

[2] Es ist dem Muthigen eigen, bei drohender Gefahr, wo vielleicht das Haus schon von Feinden umstellt sein konnte, die nächsten Mittel der Vertheidigung zu ergreifen, nicht aber, wie ein grübelnder Philosoph, fragend den Finger zu erheben: Ist das möglich?

ab. Thaddäus, mit dem Beinamen ‚der Eiferer', erscheint in der Auffassung Leonardo's nicht als Bruder des Jacobus, vielmehr als solcher des neben ihm sitzenden greisen Simon. Zwischen Jacobus und Thaddäus ist ein beträchtlicher Unterschied des Alters und Charakters. Der Ausdruck des Judas ist der von Verdacht, Bestürzung und Unruhe, welcher sich durch geschickte Anordnung der Hände in Verbindung mit der Richtung des Blickes treffend kundgibt. Die linke Seite der heiligen Tischgenossen schließt Simons Greisengestalt, der durch Matthäus über den Ausspruch des Herrn unterrichtet wird: Zweifel und Sorge prägen sich in seinem edlen Profil aus, dessen hohe Stirnwölbung wie der Thron reiner, erhabener Gedanken leuchtet, während das Auge kummervoll auf Matthäus gerichtet ist. Die Aeußerungen jener verschiedenen Affecte schließen sich möglichst genau dem Wortlaut der Heiligen Schrift oder der Ueberlieferung an, und darin besteht ein Hauptverdienst dieses unvergleichlichen Werkes: es ist ein Historienbild im edelsten Sinne und, wie Lanzi treffend bemerkt, ‚ein Compendium aller Studien und Schriften Leonardo's'. Während die Renaissance den christlichen Ideeninhalt ihrer Compositionen mehr und mehr zu Gunsten des Formlebens und rein Sinnlichen verflüchtigt, suchte Leonardo den heiligen Gestalten seines Bildes einen solchen Charakter zu verleihen, der sie über das Profane erheben und zu zeitlosen Typen erheben mußte [1]. Sehr treffend sind übrigens die Bemerkungen des Cardinals Federigo Borromeo in seinem bereits citirten ‚Museum' über den Werth von Leonardo's Charakteristik.

Unter den überkommenen Skizzen ist das in Venedig befindliche, dort als ‚Schule' bezeichnete echte Blatt von Wichtigkeit. Die Gestalt des Erlösers verräth in der flüchtigen Anlage mit Rothstift schon ganz den Zug von Milde und Hoheit, den das Wandbild so vollkommen besitzt oder besessen hat. An der Vorderseite des Tisches erscheint Judas, isolirt, noch in traditioneller Auffassung. Die zornige, drohende Geberde des Thomas gegen den Verräther erklärt, wie schon bemerkt, die durch Morghens Stich alterirte Intention Leonardo's. — Dann befindet sich im Louvre die schon früher angedeutete Federzeichnung von fünf nackten, äußerst beweglichen Figuren, an einer Tafel sitzend, von denen keine dem Bilde einverleibt worden ist. Die Windsorsammlung besitzt noch zwei kleine, flüchtige Skizzen, welche sich an ältere Darstellungen des heiligen Mahles anschließen und sicher dem Entwurfe in Venedig vorausgehen, dann folgende echte Blätter: Kopf des Simon, zweimal, in Rothstift; die Köpfe des Judas und Philippus; die gefalteten Hände des Johannes, in Kohlezeichnung; die linke Hand des Bartholomäus, in Rothstift; die von dem Bilde und Morghens Stich verschwundene linke

[1] Die erklärenden Bemerkungen im Skizzenbuch Leonardo's (Kensington-Museum) weichen von den Motiven des Bildes erheblich ab, und zwar zum Vortheil desselben, denn es sind hier viel genrehafte und befangene Momente angedeutet. Vgl. den Abdruck bei **Richter, Leonardo, p. 29.**

Hand des Thomas, mit der Ueberschneidungslinie des Tisches, in Rothstift; ein auf Jacobus den Aelteren hindeutender Entwurf, in Rothstift: das Haar zeigt sich hier wellig und kürzer als auf dem Bilde, der Bart fehlt. Noch ist ein älterer Kopf vorhanden, der einigermaßen dem Simon gleicht, aber nach der anderen Seite gerichtet ist.

Die in Pastellfarben ausgeführten Köpfe der Apostel im Schlosse zu Weimar sind Theile eines von ziemlich unfertiger Hand nach dem Bilde gezeichneten Cartons, der, wie schon die Technik der bunten Stifte andeutet, aus jüngerer Zeit stammt [1]; eine derartige Spielerei besitzt keinen Anhalt in Leonardo's Zeichnungen. Außerdem befinden sich neben den Köpfen auch Theile der anderen Figuren und dazu passende Hände, was nie auf Studienblättern vorkommt.

Zum Verständniß der Composition verhilft auch einigermaßen die bekannte Nachbildung des P. P. Rubens, welche P. Soutmann gestochen hat. Das Ganze ist in den derben flämischen Stil übersetzt, aber doch voll sprühender Lebensfunken: die Gruppe von Thaddäus, Simon und Matthäus wird nach ihrer ursprünglichen Anlage im Bilde vielleicht nur durch Rubens zugänglich. Es ist bekannt, daß dieser Leonardo's physiognomische Studien mit Interesse verfolgte: seine Aufzeichnungen gingen in den Besitz des de Piles über, wurden aber durch Feuer zerstört. Einiges hat de Piles übersetzt [2].

Was nun die Copien des Bildes anlangt, so ist jene im Spedale maggiore zu Mailand vielleicht die älteste. Sie entstammt dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und ist in Fresco gemalt, zeigt übrigens eine freie Behandlung des Originals. Eine andere, im Convent S. Barnaba, wird von Bossi dem Marco d' Oggione [3] zugeschrieben; vieles ist hier nur skizzirt. Uebrigens fehlt auf keiner dieser beiden Copien die von Morghen auf seinem Stich fortgelassene Hand des Thomas [4]. Die späte Copie der Ambrosiana, aus dem Jahre 1612, wird vom Cardinal Borromeo in seinem ‚Museum' besprochen; 1807 hat Bossi eine Nachbildung angefangen, nachdem endlich 1800 Raffael Morghens schöner aber etwas glatter Stich das Meisterwerk

[1] Noch trübseliger sind die von Niessen gezeichneten Copien: The Lord's Supper, Christ and his twelve Disciples. From the original Drawings of Leonardo in the possession of her Royal Highness the Grand-Duchess of Saxe-Weimar. With explanatory Text by Dr. J. Sighart, London, Bruckmann. Vgl. die Kritik bei Frantz, Das heilige Abendmahl rc. S. 65 ff.

[2] Aus dem Lateinischen. Vgl. Frantz, Das heilige Abendmahl rc. S. 69.

[3] Vgl. über ihn Vasari IV, 52. Die Akademie der Künste in London besitzt eine als Marco d' Oggione bezeichnete Copie unter Glas. Vgl. Richter, Leonardo, p. 26. Dieser hält Giovanni Pietrini für den Autor.

[4] Andere Copien befanden sich zu Castellazzo, Pavia, S. Germain, S. Benedetto bei Mantua, Escovens (Spanien); ein geringes Machwerk im Convent della Vittalbia zu Mailand. Ueber die Copie des Escurial vgl. Ximenez, Descripcion etc., p. 153.

in seiner göttlichen Weihe vielen zugänglich gemacht hatte[1]. Hauptanhaltspunkt für ihn war eine Zeichnung von Matteini, welche dieser auf Grund der noch in Mailand vorhandenen Reste vom Original, der Copien und Studienblätter zu entwerfen im Stande war.

Leonardo malte übrigens auf der seinem Bilde gegenüberliegenden Wand noch den Herzog, dessen Gattin, Beatrice d' Este, und ihre beiden Söhne. Ob diese Portraits das von Vasari gespendete hohe Lob verdienen, läßt sich jetzt nicht mehr entscheiden, da nur wenige Spuren davon übrig sind. In dem weiblichen Bildniß der Ambrosiana scheint übrigens ein Werk des Mailänder Künstlers Ambrosius de Predis vorzuliegen, auch dürfte nicht Beatrice Sforza, sondern Bianca Maria, die Nichte des Moro, als Braut Kaiser Maximilians, und zwar im Jahre 1493, vorgestellt sein[2]. Von Leonardo stammt jedoch das lebensgroße männliche Brustbild daselbst. Die Portraits der Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli sind verschollen. Daß die ‚belle feronnière', im Louvre[3], letzterer gleiche, ist nicht erwiesen; auch wurde dieselbe neuerdings in ihrer Echtheit angezweifelt. Von den religiösen Staffeleibildern jener Zeit darf man annehmen, sie seien nach des Meisters Entwürfen nur von Schülern ausgeführt worden, so die ‚Vierge au basrelief', wovon das Original sich im Besitze Lord Warwicks zu Gatton Park befinden soll[4], während die Brera und das Museum zu Cambridge Copien enthalten.

Leonardo hatte in Mailand eine Anzahl von Schülern um sich versammelt, und wir erfahren aus einer Notiz (vom 24. März 1494), daß er dieselben im Hause bei sich zu haben pflegte[5]. Beglaubigte Werke hinterließen uns: Giovan Antonio Boltraffio, Marco d' Oggione, Andrea Sala (genannt Salai oder Salaino), Giovan Antonio Bazzi (in Siena Sodoma genannt), Cesare da Sesto. Indirect beeinflußt sind: Ambrogio de Predis, der Pavese Bernardino de' Conti, Andrea Solari von Mailand, Giampietrino, Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari u. a. Wir werden später auf die Hauptwerke jener Schule eingehen. Von der Akademie in Mailand gibt die

---

[1] Drei Jahre angestrengter Thätigkeit nahm der Stich in Anspruch. Ueber das Verhältniß des Bildes zu diesem vgl. Springer im Repert. von Schestag, Stuttgart 1876, I. B. Sehr treffend heißt es bei Woltmann und Wörmann (Geschichte der Malerei II, 556): ‚Hätte die Kunstgeschichte viele Werke von so allseitiger Vollendung zu verzeichnen wie dieses, so wäre ein Widerstreit theoretischer Meinungen in der Kunstwissenschaft kaum möglich.' Neuester, wenig den Originalzeichnungen entsprechender Stich von Stang in Düsseldorf.

[2] Lermolieff, Die Werke &c., S. 456 f. Note 1. Derselbe, Die Galerien &c. S. 230 ff., mit Abbildungen von Portraits des Ambrogio de Predis.

[3] Louvre Nr. 461.

[4] So von Waagen angenommen. Vgl. Kl. Schr. S. 158.

[5] Richter, Leonardo, p. 50. Luca Paciolo hatte gemeinschaftlich mit Leonardo auf drei Jahre (1495—1498) ein Haus gemiethet.

Radirung eines weiblichen Kopfes Zeugniß, welche dem British Museum angehört und die Inschrift trägt: ‚Acha : Le : Vi :‘, Abkürzungen von ‚Academia Leonardi Vincii‘. Die Arbeit ist nicht von Leonardo selbst, aber unter seiner Leitung ausgeführt[1]. Weder Florenz noch Venedig hatten damals eine Akademie; Rom besaß sie seit 1470[2]; später wurden in Bologna und Paris ähnliche Institute eingerichtet. S. Lucas war immer der gemeinsame Patron der Künstlergenossenschaften.

Gegen die letzte Zeit der Regierung il Moro's hatte sich die Position Leonardo's schwieriger gestaltet. Die Zahlung seines Gehaltes war ausgeblieben, und er sah sich genöthigt, deshalb an den Herzog zu schreiben, indem er um die seit zwei Jahren rückständigen Gelder ersuchte. Am 26. April 1499 ward ihm als Ersatz ein Weinberg überwiesen; aber schon am 2. September floh der Herzog vor den anrückenden Franzosen nach Tirol, um die Hilfe Maximilians anzurufen. Mit Begeisterung sah Mailand am 6. October Ludwig XII. in seine Mauern einziehen. Zwar hatte Lodovico noch einmal auf kurze Zeit mit Hilfe der Schweizer seine Hauptstadt gewonnen, fiel aber bei Novara in die Hände der Franzosen und starb zehn Jahre später in einem französischen Kerker zu Berri. Durch den Einzug der Feinde war auch Leonardo's zweites Modell der Reiterstatue vernichtet worden. Die nächsten zehn Jahre waren für den Künstler unruhige und bewegte. Wie ein Bericht des mantuanischen Gesandten darthut, war er 1500 in Venedig[3]. Isabella Gonzaga, deren Gatte, Francesco, zu den Alliirten Lodovico Sforza's gehörte, wünschte ihr Portrait von Leonardo gemalt zu haben; das Werk ist aber jetzt verloren, wir finden es selbst nicht in den Listen der mantuanischen Kunstsachen. Die Fürstin machte Anstrengungen, den Meister für ihren Dienst zu gewinnen; wir können jedoch seiner ausweichenden Antwort[4] entnehmen, daß er nicht unabhängig war, sondern sich Ludwig XII. gegenüber verpflichtet fühlte, indem er für dessen Staatssecretär und Günstling, Robertet, die jetzt verlorene Madonna mit der Spindel malte. 1502 finden wir Leonardo im Dienste Cesare Borgia's, welcher damals die meisten der mittelitalischen Staaten unter sein Joch gebeugt und sich zum Herzog der Romagna gemacht hatte. Von Pavia aus ist das Decret erlassen, worin er Leonardo zu seinem Kriegsingenieur bestellt und für ihn freien Eintritt in die Festungen verlangt. Jeden-

---

[1] Vgl. Vasari IV, 21: ‚e nel mezzo vi sono queste parole: Leonardus Vinci Accademia.‘ Vgl. Girolamo d'Adda, Léonard de Vinci, la gravure milanaise et Passavant. Abbild. bei Richter, Leonardo, p. 59. Albrecht Dürer copirte das Blatt ohne Inschrift.

[2] Missirini, Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca, Roma 1823.

[3] Vgl. auch Note 4 zu S. 60, bei Richter, Leonardo.

[4] Calvi, Notizie dei professori di belle arti che fiorirono in Milano etc., 1869, III, 17.

falls war Cesare, der an Ludwigs Seite in Mailand einritt, dort auf die Talente Leonardo's besonders aufmerksam geworden, denn Ludwig hatte, wie Paolo Giovio erzählt, mit Begeisterung das heilige Abendmahl im Refectorium betrachtet; allerdings ließ er auch das Reiterbild zerstören, dies mag aber nur dem Haß gegen die Dynastie Sforza zuzuschreiben sein. Cesare's Rolle war jedoch nicht von langer Dauer: schon im Herbst 1502 ließen ihn viele seiner Condottieri im Stich, und 1503 revoltirten die Barone in Umbrien gegen ihn; mit dem Tode Alexanders VI. ging seine Macht zu Ende. Leonardo kann nicht länger als ein Jahr ihm gedient haben. Das Datum seiner Rückkehr nach Florenz ist nicht festzustellen, aber nach einem Vermerk im Codex des British Museum dürfte es spätestens in den März 1503 zu verlegen sein[1]. Er fand dort seinen alten Genossen Luca Paciolo, der sich seit der Trennung, 1499, hier niedergelassen hatte, und wohnte mit ihm in demselben Hause. Es wird übrigens glaublich, daß Leonardo in der Zwischenzeit Florenz auf Tage, vielleicht auf Monate wiedergesehen habe; 1495 ist es zuverlässig geschehen, als der Saal im Palast der Signorie vergrößert wurde. 1503 erscheint sein Name im Buche der Malergenossenschaft[2]. Vasari berichtet, die Servitenmönche hätten ihn veranlaßt, ein Altarbild zu fertigen, er sei aber nicht über den Carton hinausgekommen. Object der Darstellung war Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, neben der hl. Anna sitzend[3]. Die Florentiner seien zusammengeströmt, sich an den Reizen jener Composition zu berauschen. Das bedeutendste Werk Leonardo's in jener Zeit ist aber der Carton der Schlacht bei Anghiari, welche die Florentiner 1440 den Mailändern abgewonnen hatten[4]. Benvenuto Cellini versichert, dieser Carton habe, gleich Michelangelo's gepriesener Composition badender Soldaten, wie eine Schule der Kunst gewirkt, und in der That war seit Uccelli's Versuchen von Schlachtenbildern und Piero's Darstellung des Kampfes zwischen Heraclius

[1] Vgl. Note 6 zu S. 67, bei Richter, Leonardo.

[2] Uzielle, Ricerche intorno a Leonardo da Vinci, Firenze 1872, p. 164 s.

[3] Jetzt in der Londoner Akademie. Vgl. die Abbild. S. 72, bei Richter, Leonardo. Aus Lomazzo (Trattato etc. p. 171) erfahren wir, daß 1584 der Carton sich zu Mailand im Besitz des Malers Aurelio Luini befand.

[4] Vasari IV, 41 ss. Amoretti, Memorie, p. 95. Es scheint, da Vasari nur von dieser Episode aus jener Schlacht spricht, ebenso wie Benvenuto Cellini, daß Leonardo nur eine solche dargestellt habe. Eine alte Copie, Tafelbild, sah Milanesi im Depositum des Palazzo Vecchio (Vasari IV, 42, nota 1). Nach jener alten Copie scheint der Stich gefertigt zu sein: ‚Ex tabella propria Leonardi Vincii manu picta opus sumptum a Laurentio Zacchia Lucensi ab eodemque nunc excussum 1558.‘ Dieses Blatt ist viel geringer als das des Edelinck. Die Tafel XXIX der ‚Etruria Pittrice‘ wurde dann nach einer alten Zeichnung in der Casa Rucellai gestochen. Eine Lithographie des Franzosen Bergeret ist einer in seinem Besitz befindlichen Zeichnung entnommen. Vasari's Beschreibung stimmt nicht genau mit diesen Compositionen überein. Ein moderner französischer Stich der Reitergruppe von Henry Haussoullier.

und den Persern, in S. Francesco zu Arezzo, eine derartige Scene in der Florentiner Malerei nicht zum Vorwurf genommen worden, abgesehen von der genialen Auffassung Leonardo's. Diese Composition sollte den Rathssaal schmücken, und der Künstler hatte auch damit begonnen; aber unglückliches Experimentiren mit Oel oder Firniß verleidete ihm die Arbeit, die er zuletzt ganz liegen ließ. Wir kennen davon nur die durch den Stich Edelincks bekannte Mittelgruppe nach der dem Rubens zugeschriebenen Skizze, jetzt im Louvre. Es ist der um eine Fahne tobende Reiterkampf, ein Werk, das an Unmittelbarkeit des Ausdrucks wohl kaum seines Gleichen hat; denn der bloße Stich wirkt so aufregend für den Beschauer, daß man das Getöse des Kampfes zu hören glaubt: selbst die Pferde haben sich ineinander verbissen und sprühen Haß aus blitzenden Augen und weitgeöffneten Nüstern [1].

Um das Jahr 1504 entstand auch das Portrait der Mona Lisa, Gattin des Francesco del Giocondo, welches sich zur Zeit im Louvre befindet, und das jetzt verlorene der Ginevra Benci. Die Gioconda soll Leonardo vier Jahre hindurch beschäftigt haben, natürlich nur zeitweise neben anderen Sachen. Das Bild ist von großer Vollendung, hat aber durch Abputzen seine feineren Modellationen und Lasuren eingebüßt; auch die Frische der Farben ist geschwunden, wohl eine Folge des Bindemittels. Die Auffassung zeugt von nobler Einfachheit: auf einem Holzsessel mit niedriger Lehne sitzt vor einer Mauer, über welche der Blick in eine bergige Landschaft sich verliert, mit übereinandergelegten Armen die edle Florentinerin. Lockiges Haar drängt sich unter dem ihr Haupt deckenden Schleier in zwei Strähnen hervor; das stolze Lächeln bewußter Schönheit erleuchtet die feinen, vergeistigten Züge [2].

1506 hatte Leonardo von der Signorie in Florenz Urlaub genommen, Mailand zu besuchen. Ludwig XII. ließ damals durch den Florentiner Gesandten Pandolfini an die Signorie schreiben und bitten, ihm Leonardo zu überlassen, um einige kleinere Bilder und sein Portrait auszuführen. Am 26. Juli desselben Jahres hatte der König von Mailand aus selbst nach Florenz geschrieben, Leonardo als seinen Maler und Hofingenieur bezeich-

[1] Die von Gaye (II, 88 ss.) publicirten Documente sind wichtig für die Ausgaben an Oel, Farben, Gerüsten u. s. w. Wir ersehen daraus, daß Leonardo doch zwei Jahre lang, 1504 und 1505, mit diesem Werke beschäftigt blieb, daß auch das Malen selbst vorwärts ging. Im Memoriale des Albertini, gedruckt 1510, werden unter den Dingen im großen Rathssaal auch genannt: ‚Li cavalli di Leonardo Vinci, et li disegni di Michelangelo.‘ Der Künstler empfing für seine Arbeit 18 Goldgulden monatlich. Als Gehilfen dienten ihm Raffaello d'Antonio di Biagio und Ferrando Spagnolo. Die erste documentarische Notiz über das Werk ist vom 16. October 1504. Am 1. März 1513 ist in den öffentlichen Büchern wieder die Rede von Ausgaben: ‚di armatura di legname a la pictura fecie Leonardo, perchè non si guastassi.‘ Trotzdem ging sie zu Grunde.

[2] Vasari (IV, 40) bemerkt dazu: ‚teneva mentre che la ritraeva, chi suonasse o cantasse, per levar via quel malinconico‘ etc.

nend[1]. Aus Notizen in einem der Manuscripte ersehen wir, daß dieser im October 1508 zu Mailand sich aufhielt, wo man die Siege des Königs über die Venezianer feierte; daß er noch 1508 und im folgenden Jahre als Stipendiat von Ludwig XII. Gehalt empfing, ergibt eine Bemerkung im Codex Atlanticus[2]. 1511 schreibt er an den französischen Gouverneur von Mailand, er komme zurück und wolle die zwei Madonnenbilder mitbringen, die für den König bestimmt seien; im December dieses Jahres ist er zurückgekehrt[3]. Ein Jahr darauf zog der junge Sforza, Lodovico's Sohn, in Mailand ein, obgleich französische Truppen noch die Citadelle besetzt hielten. 1513 hatte Leo X. den päpstlichen Thron bestiegen, und Vasari berichtet, Giuliano de' Medici habe Leonardo als Begleiter mit nach Rom genommen. In einem der Manuscripte hat letzterer die Bemerkung gemacht, daß er am 24. September 1514 Mailand verlassen habe, um nach Rom zu reisen, begleitet von Giovanni (Boltraffio?), Francesco Melzi, Salai, Lorenzo und Fansoja. An einer anderen Stelle heißt es, daß am 9. Januar 1515 Giuliano de' Medici von Rom abgereist sei, um nach Florenz zurückzukehren, wo er seine Hochzeit feiern wollte; am selben Tage sei der König von Frankreich gestorben[4]. Zwei Gönner verlor der Künstler auf einmal; das ist zweifellos genügende Erklärung für die Kürze seines Aufenthaltes in Rom. Leo X. betraute ihn mit der Ausführung eines Bildes, dasselbe kam aber nicht über das Anfangsstadium hinaus[5]. Für Baldassare Turini lieferte er eine Madonna, die verloren ging, ebenso wie das Portrait eines Kindes von ‚wunderbarer Anmuth', wie Vasari angibt. Das Lunettenfresco in S. Onofrio, die Jungfrau mit Kind und Donator, ist ein Schulwerk, wohl von Boltraffio gefertigt.

Im December 1515 war Leonardo nach Mailand zurückgekehrt. Es beschäftigten ihn hier abermals hydraulische Arbeiten, die stets sein Interesse in Anspruch genommen hatten. Von Gemälden aus der unruhigen Zeit seines letzten Aufenhaltes daselbst ist nicht viel zu berichten: die Madonna der Villa Melzi in Vaprio entzieht sich als bloße Ruine der Beurtheilung; das Louvrebild der hl. Anna, mit Maria auf dem Schoß, welche sich zu dem mit einem Lamm spielenden Christusknaben herabbeugt, ist eine gekünstelte und der höheren Würde jener Personen nicht entsprechende Composition, die von Waagen[6]

[1] Uzielli, Ricerche etc., p. 184. [2] Fol. 189.

[3] Vgl. Note 8 zu S. 95 bei Richter, Leonardo.

[4] Vgl. Richter, Leonardo, p. 96 f. In Wirklichkeit starb Ludwig XII. am 1. Januar, aber die Nachricht mag erst am 9. nach Rom gekommen sein.

[5] Vasari (IV, 47) bemerkt: ‚fu detto da Papa Leone: Oimè! costui non è per far nulla, da che comincia a pensare alla fine innanzi il principio dell' opera.'

[6] Kl. Schriften S. 173. Zudem ist das Bild halbfertig und sieht verwaschen aus. Anspielungen auf eine derartige Composition finden sich in Giovio's Biographie des Künstlers und in dem Gedicht des Girolamo de' Medici, betitelt: ‚Per S. Anna che dipinge L. Vinci, che tenea Maria in brazzo, che non volea il figlio scendesse sopra un agnello.' Vgl. die Abbild. bei Richter, Leonardo, p. 101.

zudem nicht ohne Grund in ihrer Echtheit bestritten wird: vermuthlich hat auch hier nur ein Carton des Meisters zu Grunde gelegen. Das Original wurde öfters von Mailänder Künstlern nachgebildet, wie die Copien daselbst, in Florenz und München beweisen.

Die Halbfigur des hl. Johannes Baptist im Louvre kam aus dem Besitz Franz' I. und könnte deshalb wohl Original sein, erscheint aber im Colorit sehr verdunkelt und stellenweise übermalt. Der Kopf ist von größter Zartheit der Modellation.

Nicht sobald hatte der junge König Franz I. den Thron bestiegen, als er auf Anregung der Venetianer den Krieg mit der Liga begann. Der Sieg bei Marignano nöthigte den Sforza, zu capituliren. Leonardo ging mit dem König nach Bologna, und mit dem Jahre 1516 ist er Stipendiat desselben für 700 Scudi Gehalt. Francesco Melzi begleitete den alternden Lehrer nach Frankreich; auch Battista, sein Diener, und seine Magd Maturina folgten ihm nach Schloß Cloux bei Amboise, wo ‚Monsieur Lyonard' noch drei Jahre in leidendem Zustand verbrachte. Arbeiten dieser seiner letzten Zeit sind nicht nachweisbar. Vasari erzählt, der König habe ihm aufgetragen, nach dem Carton der hl. Anna, der sich jetzt in der Londoner Akademie befindet, ein Bild zu malen. Gegen Ende April 1518 machte Leonardo sein Testament, worin er seine Seele unserem Herrn, der Jungfrau Maria, dem hl. Michael wie allen Heiligen empfiehlt und Anordnungen für Messen nach seinem Tode trifft, der am 2. Mai nächsten Jahres erfolgte[1]. Daß ihm noch der Besuch des Königs zu Theil geworden und er in dessen Armen gestorben sei, ist eine Mythe, denn der Regent war damals fern zu S. Germain en Laye. Seinem treuen Schüler Melzi, der mit tiefem Kummer von Amboise aus an Giuliano da Vinci schrieb, er habe den ‚besten der Väter' verloren, vermachte Leonardo alle Manuscripte, an Salai und seinen Diener Battista den Garten in Mailand, an seine Brüder 400 Ducaten, deponirt zu S. Maria Nuova in Florenz. Wir besitzen eine Röthelzeichnung, Selbstbildniß des Malers aus dessen letzten Jahren: das Haupt ist schon kahl geworden, nur von den

[1] Er wurde in der Kirche S. Florentin begraben. Das Archiv der kgl. Kapelle zu Amboise bewahrt noch den Vermerk: ‚Fut inhumé dans le cloistre de cette église M. Lionard de Vincy, nosble millanais, premier peintre, ingénieur et architecte du roi: Ce fut faict le 12me jour d'aoust 1519.' Vgl. Herluison, Actes d'État civil d'artistes français, Orléans 1873, p. 453. Um das Grab Leonardo's aufzufinden, wurde von der französischen Regierung eine Commission ernannt, an deren Spitze Arsène Houssaye stand, der in seinem Rapport an das Ministerium (und in der ‚Histoire de Léonard de Vinci, Paris 1869') berichtet, daß nach der Verschwörung von Amboise, im Jahre 1560, die Gräber der Kirche S. Florentin geöffnet, alle bleiernen Särge geschmolzen und die Gebeine zerstreut worden seien. So ging das Andenken an Leonardo in Frankreich verloren, denn auch die Epitaphien waren verschwunden. Sein Grab befand sich vermuthlich im Chore von S. Florentin d'Amboise. Vgl. dazu auch Uzielli, Ricerche etc., p. 44 ss.

Schläfen hangen die gewellten langen Haare herab und mischen sich mit dem Barte. Die Stirn ist gefurcht, lebensmüde schauen die Augen unter den starken Brauen hervor, als ob Krankheit an ihm nagte.

Fast alle Berichterstatter im sechzehnten Jahrhundert betonen die geringe Anzahl der Werke Leonardo's. Zwei Momente geben dafür, wie schon bemerkt, Erklärung ab: jene Vielseitigkeit des Meisters und ein das künstlerische Vermögen überragendes speculatives Erkennen, die seine Hand zaghaft machten[1]. Das Unvollkommene alles menschlichen Nachbildens der von himmlischem Lebensodem beseelten Werke des Schöpfers hat nie jemand besser gewürdigt, als dieser durchdringende Geist und gewaltige Kritiker, der auf den Gebieten der Optik und Akustik, Geologie und Botanik gründliche Forschungen trieb, sich ebenso mit der Theorie der Wellenbewegung, wie mit der Camera obscura beschäftigte, an dem Hauptwerk des Luca Paciolo hervorragenden Antheil nahm und an Umfang anatomischer Kenntnisse vielleicht nur von Michelangelo übertroffen worden ist. Seine Studienblätter nach letzterer Richtung hin sind für den Arzt und Naturforscher fast eben so wichtig, wie für den Maler; denn die Randnoten beschäftigen sich eingehend mit der den einzelnen Knochen und Muskeln zukommenden Thätigkeit im Apparat der Bewegung[2]. Auf einem Windsormanuscript lesen wir: ‚Am 2. April 1489 fing ich das Buch an: Von der menschlichen Figur. Möge es Gott gefallen, daß ich die Natur des Menschen und ihre Gewohnheiten so darzulegen vermöge, wie ich seine Gestalt beschreibe.‘[3] Nach Luca Paciolo hatte Leonardo 1498 seine Arbeiten über Malerei und die Bewegung des menschlichen Körpers vollendet. Der Tractat der Malerei ist uns in zwei Ausgaben überkommen, die eine in abgekürzter Form von 365, die andere in 912 Kapiteln. Unsere Kenntniß der letzteren verdanken wir Manzi's Publication (1817) nach der Handschrift in der Vaticana[4]. Die früheste Ausgabe der abgekürzten Form erschien in Frankreich 132 Jahre nach des Autors Tode, wofür die Zeichnungen von Nicolas Poussin ergänzt wurden[5]. Leonardo bezeichnet in seinem Werke

---

[1] Vasari IV, 34: ‚Delle cose sue ne son molte rimase imperfette. Ma, per il vero, si può credere, che l' animo suo grandissimo, per esser troppo volontaroso, fusse impedito, e che il voler cercare sempre eccellenza sopra eccellenza e perfezione sopra perfezione, ne fusse cagione; talchè l' opra fusse ritardata dal desìo, come disse il nostro Petrarcha‘ (Trionfo d' amore, cap. III).

[2] Diese anatomischen Blätter sind zumeist in der Windsorsammlung. Vgl. Vasari IV, 35: ‚e fu de' primi che cominciò a illustrare con la dottrina di Galeno le cose di medicina e a dar vera luce alla notomia.‘

[3] Vgl. Note 10 zu S. 113 bei Richter, Leonardo.

[4] Cod. Nr. 1270. Kein Original Leonardo's.

[5] 1651, in Folio, von Raffaello du Fresne, Paris. Die nächste Ausgabe kam 1792 in Florenz heraus. Vgl. über die Handschriften und Ausgaben: Max Jordan, Das Malerbuch des Leonardo da Vinci, Leipzig 1873. Richter, Leonardo's Lehrbuch von der Malerei, in: Zeitschrift für b. K. XVII, 11—20. Neueste Ausgabe des vati=

die Malerei als vornehmste aller Künste und zugleich als eine Wissenschaft, deren Grundlagen er des weiteren zu erforschen und zu erörtern bemüht sei, überall auf Resultate der Erfahrung sich stützend. Anatomie, Optik, Mechanik stehen ihm gleicherweise zu Gebote. Seine Regeln sind kurz, erschöpfend, kernhaft und anregend. Was seine Vorgänger nur andeutend und fragmentarisch auf dem Gebiete der Linear- wie Luftperspective erforscht, findet sich hier, auf Empirik gegründet, in klaren Meisterzügen zur Reife entwickelt, ebenso die Wirkung von Licht und Schatten, der Farbenharmonie, der Natürlichkeit des Colorits aufs eingehendste geprüft und nutzbar gemacht. Beobachtung der Natur bildet die Grundlage aller Kunstübung, wie es schon Cennini in seinem Tractat verständig genug für seine Zeit ausgesprochen hatte. Man kann wohl sagen, Leonardo's umfassender Geist habe den Inbegriff der modernen Malerei in seinen Grundzügen vollständig erfaßt und erschöpfend dargelegt.

Es ist etwas Räthselhaftes in der Erscheinung dieses Mannes. Wie er in seiner Jugend eines rechten Heims und Familienglückes entbehrte, obgleich von Ser Piero anerkannt, so ist er auch einsam durchs Leben gegangen, nur von seinen anhänglichen Schülern begleitet. Das Verhältniß zu den legitimen Abkommen seines Vaters war durch einen langwierigen Proceß getrübt [1]; im übrigen wirkte der Zauber seiner Erscheinung und die innere Festigkeit seines Wesens erfrischend und kräftigend auf alle, die mit ihm in Berührung kamen, besonders auf jene Fürsten, denen er diente. Wie hoch er das zu erstrebende Ziel, wie gering dagegen seine eigenen Leistungen anschlug, beweisen die schon zu seinen Lebzeiten von einem Freunde verfaßten Zeilen der Grabschrift.

Der Bemerkung Vasari's, Leonardo habe erst, als er den Tod nahe gefühlt, sich seiner Pflichten als Christ erinnert [2], ist schon von Amoretti begegnet worden [3]. Es wäre unmöglich, Idealgestalten so aus tiefinnerer Seele

---

canischen Textes von Ludwig, in den Quellenschriften, Wien 1882, Nr. 15—18. Dazu die Polemik zwischen Ludwig und Richter, im Repert. 1882, V, 204—215, und Kunstchronik 1882, XVII, 411 ff. Die Redaction des Cod. Vat. stammt von fremder Hand, der Inhalt aber ganz aus Leonardo's Schriften. [1] Vgl. Milanesi bei Vasari IV, 46, nota.

[2] Vasari IV. 48: ‚Vedendosi vicino alla morte, si volse diligentemente informare delle cose catoliche e della nostra buona e santa religione cristiana, e poi con molti pianti confesso e contrito ecc., volse divotamente pigliare il ss. Sacramento fuor del letto.‘ In der ersten Ausgabe heißt es etwas abweichend: ‚Disputando delle cose catoliche, ritornando nella via buona, si ridusse alle fede cristiana con molti pianti.‘

[3] Memorie etc. p. 119: ‚Sebbene da tutto l' insieme della vita di Leonardo non consti ch' egli fosse un uomo divoto, non appar nemeno che incredulo fosse o libertino; onde dobbiamo interpretare l' espressione del Vasari d' una specie d' abdicazione a tutte le cose mondane e d' una determinazione di occuparsi unicamente del grande affare della morte e dell' avvenire.‘ Vgl. auch Milanesi bei Vasari IV, 48, nota 2.

heraus zur Darstellung zu bringen, wie die Jesu und der Apostel auf dem heiligen Abendmahl — welche gründliche Kenntniß des heiligen Textes zur Voraussetzung haben —, wenn der Maler mit dem lähmenden Gift der Skepsis im Herzen und in der Phantasie an diese Aufgabe herangetreten wäre. Vasari hat solchen Vorwurf auch Perugino und Giotto gegenüber ausgesprochen, wo er ebenso wenig bewiesen ist. Den Künstlern Italiens war damals der Glaube, aus dem ihre Phantasie gesunde Nahrung zog, noch immer ein Heiligthum, wenn sie auch im weltlichen Leben seinen Gesetzen oft nicht entsprachen. Eine Naturscene poetisch auffassen, ohne die Anlage zur Poesie in der Seele zu tragen, ist ebenso unmöglich, als die Thaten der ewigen Liebe zu schildern, ganz ohne das höhere Licht des Glaubens, welches das Herz erweitert, beseligt und befruchtet. Erst unsere moderne Zeit wagt es, die Natur ohne Gott, ohne den Hauch unsterblichen Geistes, der sie hervorrief, abzumalen und die heilige Geschichte aus liebeleerem Herzen heraus in kritischer Künstelei zur Darstellung zu bringen. Wie sehen diese Producte skeptischer Maler aus im Vergleich zu den religiösen Werken Leonardo's? Bemerkt doch Vasari selbst, daß der Künstler das Vorbild des Christuskopfes zum heiligen Abendmahl im Himmel gesucht und daß seine Unterhaltung zu allem Guten und Edlen angeregt habe. War auch sein Leben im Dienste der Höfe kein der Frömmigkeit gewidmetes, so hat ihn die Religion doch stützend durchs Leben geleitet und ihm zuletzt ihre Hilfe geboten, sich von allen zeitlichen Interessen loszumachen, um den Blick allein auf das Ewige zu richten, an ihm den Werth irdischer Dinge zu messen. Und wie steht es mit den frommen und gläubigen Anordnungen in Leonardo's Testament [1], ein Jahr vor seinem Tode?

Lorenzo di Credi.

Im Atelier Verrocchio's waren Perugino, Leonardo da Vinci und Lorenzo di Credi zusammengetroffen. Mit geringerer Begabung ausgestattet als der große Umbrier und sein genialer Mitschüler, Leonardo da Vinci, hat Lorenzo sich enger an das solide, aber nüchterne Vorbild seines Lehrers Andrea angeschlossen und in längerer Probezeit viele Entwürfe desselben, oder solche Leonardo's nachgeahmt. Nicht mit Unrecht hat ihn Morelli den Carlino Dolce des fünfzehnten Jahrhunderts genannt [2], denn mit einem gewissen schematischen Andachtszug verbindet er dessen porzellanartige Glätte und Verschmolzenheit des Farbenauftrags. Obgleich bis spät in das sechzehnte Jahrhundert hinein fortschaffend, bleibt er doch mit seinem halb umbrischen Gefühlsausdruck wesentlich Quattrocentist und hat nur deshalb hier eine Stelle

[1] In S. Florentino sollten drei Hochämter und außerdem noch 30 Messen gehalten werden. Ebenso in S. Dionisio und in der Kirche der Minoriten zu Amboise.
[2] Lermolieff, Die Werke 2c. S. 83.

gefunden, um das eigenartige Talent Leonardo's in rechtes Licht zu setzen, dessen Nachahmer er überdies gewesen ist. Vasari berichtet, wie pedantisch er zu Werke ging, um eine saubere Gußfläche auf der Tafel zu erreichen, wie er die erdigen Farben zum feinsten Pulver selbst rieb, die Oele reinigte und gemischte Töne in stattlicher Reihe auf die Palette setzte.

1459 wurde Lorenzo als Sohn des Goldschmiedes Andrea di Credi geboren[1]. Daß er mit seines Vaters Metallarbeiten bekannt gewesen, macht die saubere Technik seiner Bilder glaublich; auch versäumte er, laut Vasari, nicht, den Garten der Medici zu besuchen, wo man Gelegenheit fand, nach der Antike zu zeichnen. In der Steuerliste seiner Mutter wird er 1480 bis 1481 als Maler genannt, und bis zum Tode Verrocchio's, 1488, ist er mit diesem in enger Beziehung verblieben, wurde auch als Testamentsvollstrecker zugleich Erbe des gesammten Inhaltes von seines Lehrers Werkstatt, sowie des Hausgeräthes in Florenz und Venedig[2], wobei er redlich dem Wunsch des Verblichenen nachkam, die Nichte desselben, Ginevra, zu unterstützen. Gewissenhaftigkeit ist auch ein Hauptzug in Lorenzo's Gemälden, deren Motive fast ausschließlich dem religiösen Gebiet angehören, wenn sie nicht Portraits sind[3]. Aus Credi's mühevoller Art der Technik — welche den Tadel Vasari's erfährt, da er meint, allzu großer Fleiß und wiederholtes Ueberarbeiten schade dem Bilde ebenso als grobe Vernachlässigung — erklärt es sich, daß er Staffeleimaler geblieben ist. Die große Anschauung fehlte ihm und damit auch der Schaffenstrieb für monumentale Leistungen auf historischem Gebiete. Wie Leonardo pflegte er Thonmodelle mit Stoffen von wachsgetränktem Leinen zu drapiren und danach zu zeichnen — mit unglaublicher Sauberkeit, bemerkt Vasari, der einige solcher Studien im Besitz hatte.

Nach Verrocchio's Tode stieg der Ruf des Malers, und wir finden seinen Namen gleich hinter dem Leonardo's im Verzeichniß, auch wird er mit Perugino zusammen bei öffentlichen Kunstfragen zu Rathe gezogen: so bei der Domfassade, bei der Laterne, bei Aufstellung des David von Michelangelo, bei Abschätzung der Mosaikarbeiten von Monte und Gherardo. Aber Florenz hat der Meister nie verlassen, wie Perugino und Leonardo. Eine Zeitfolge seiner Arbeiten festzustellen, ist deshalb schwer; als älteste und wohl auch beste

---

[1] Vasari IV, 562 ss. Ueber die Familie Credi vgl. Archivio storico ital. vol. IV. Lorenzo's Großvater heißt Oderigo di Andrea di Credi, orafo, sein Vater Andrea. Es scheint, daß Lorenzo auch den Zunamen Barducci geführt, vgl. Milanesi bei Vasari IV, 564, nota.

[2] Testament Verrocchio's bei Gaye I, 367 ss. Dasjenige Lorenzo's ebendas. p. 372 ss. Verrocchio hielt seinen Erben für befähigt, den Bronzeguß in Venedig zu vollenden, ‚quia est sufficiens ad id perficiendum'.

[3] Milanesi hält die Portraits des Benivieni bei Gius. Volpini in Florenz und des Pier Soderini in der Casa Bartolommei für Arbeiten Lorenzo's. Vgl. Vasari IV, 567, nota 1.

der Altartafeln können wir die im Dom zu Pistoja [1] bezeichnen: eine thronende Jungfrau mit dem Kinde, nebst Johannes und Zenobius. Das Wesen und Antlitz Mariä ist hier von jugendlicher Frische, das Fleisch von goldigem Ton, die Hände sind fein gezeichnet und erinnern, wie die lockigen Haare, an Leonardo; die Landschaft zeigt prächtiges Detail. In der metallartigen Schärfe der Behandlung, wie in der sicheren Perspective verräth sich die Schulung Verrocchio's. Eine zweite Tafel in Pistoja, Maria mit Kind, daneben Johannes Baptista, Hieronymus, Maria Magdalena und Martha, hat durch schlechte Behandlung ihre Vorzüge eingebüßt; dagegen ist ein dem erstgenannten Bilde etwa gleichartiges in Deutschland vorhanden [2], welches in der anmuthigen Erscheinung Mariä und des Kindes, in dem trefflichen Colorit und den aufs sorgfältigste behandelten Nebendingen malerische Reize entfaltet. Hinter diesem bleibt ein anderes in Deutschland befindliches kleineres Werk: Maria, das am Boden liegende Kind anbetend, wesentlich zurück [3]; etwas schwächlicher präsentirt sich auch das in der Galerie Borghese zu Rom vorhandene Marienbild. Aus Lorenzo's Altartafeln spricht der Geist ernster Frömmigkeit; es wird deshalb nicht befremdlich, wenn wir hören, daß Savonarola's Bußpredigt bei ihm einen empfänglichen Boden gefunden habe [4]. Vasari erzählt, er habe bei dem Verbrennen der Vanità, am Carneval 1497, seine profanen Arbeiten geopfert.

In späteren Bildern läßt der Maler von seiner übergroßen Strenge und Sorgfalt [5] in technischer Richtung nicht unerheblich nach. Die Frische und Beweglichkeit des nackten Kindeskörpers macht einer steifen und gedunsenen Formgebung Platz; der religiöse Ausdruck der Composition verliert das Unmittelbare und nähert sich mehr dem Weichlichen; das Colorit geht in Buntheit über, während das Gußartige des Auftrags noch immer die gute Schule Verrocchio's bekundet. Aber dieser Proceß bleibt doch ein stufenweiser. Geringer als die erwähnten Bilder ist schon eine für die Discalceaten gemalte Taufe Christi in den Uffizien, welche an Verrocchio's Composition erinnert, sowie die thronende Jungfrau im Louvre, ein noch immerhin schönes Werk, mit der vornehmen Gestalt des hl. Julian. Als hervorragendste Leistung jener Zeit wäre eine Anbetung der Hirten zu betrachten, ursprünglich im Nonnenkloster S. Chiara, jetzt in der Akademie zu Florenz: Maria, von zwei Engeln begleitet, verehrt knieend das am Boden ausgestreckte, entblößte Kind; mehr

[1] In der Cappella del Sacramento. Oelmalerei in fast lebensgroßen Figuren.

[2] Mainz, Städtisches Museum, Nr. 124. Aus Credi's Schule, in derselben Galerie, Nr. 125.

[3] Karlsruhe, Museum, Nr. 351, Rundbild.

[4] Vasari IV, 569: ‚Fu Lorenzo molto parziale della setta di Fra Girolamo da Ferrara e visse sempre come uomo onesto e di buona vita.'

[5] Vasari l. c.: ‚Fu costui tanto finito e pulito ne' suoi lavori, che ogni altra pittura, a comparazione delle sue, parrà sempre abbozzata e mal netta.'

nach vorn steht Joseph — auf der anderen Seite drei Hirten, der vordere in der Haltung Mariens, hinter Maria noch zwei stehende Engel, wodurch die Symmetrie der Anordnung etwas künstlich gewahrt bleibt. Dazu eine bergige Landschaft. Bei dieser Composition erinnert das milde Abtönen des Fleisches sehr an Leonardo, ebenso wie der über den Boden ausgebreitete Faltenzug am Mantel der Jungfrau. Landschaft und Vordergrund sind von außerordentlicher Detailzeichnung. Der Geist beschaulicher Andacht, feierlicher Ruhe liegt über dem Ganzen, wie bei den frühen Bildern Filippo Lippi's, jenen das Kind anbetenden Madonnen im Waldesdunkel, während die Haltung Josephs, mit dem auswärts gesetzten Fuß, an Perugino erinnert.

Lorenzo's Umsicht und technische Kenntnisse machten ihn geschickt zur Auffrischung älterer Tafeln oder Fresken, so hatte er 1501 ein Bild Fra Angelico's in Fiesole zu restauriren, später die beiden Reiterbildnisse im Dom von Uccelli und Castagno [1]. 1508 bemalte er ein Holzcrucifix daselbst, von Benedetto da Majano gefertigt.

Eine Anbetung des Christkindes, Rundbild, findet sich auch in der Pinakothek zu München; zwei treffliche Werke besitzt die Galerie in Berlin, deren bestes die hl. Magdalena vorstellt, von matronenhaftem Aussehen, nach einem Engel blickend, der ihr den Kelch hinreicht. ‚Wie rein und in wahrhaft christlichem Sinne hat nicht der Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts diese Büßerin noch aufgefaßt, und welcher Abstand liegt nicht schon zwischen dieser ernsten Maria des Lorenzo di Credi und der des Timoteo Viti in Bologna; welche Kluft trennt dann wieder letztere von den Magdalenen des Canlassi und anderer Bolognesen, der späteren ganz zu geschweigen!‘ [2]

Lorenzo's Arbeiten aus letzter Zeit tragen eine gewisse Eintönigkeit an sich, da es ihm an originaler Productionskraft mangelte; aber er bleibt immer der Maler frommer Andacht, ruhiger Beschaulichkeit. Florenz besitzt noch eine Reihe von Werken, so die Sacristei der Canonici am Dom den Erzengel Michael, von 1523; die Kapelle in der Tribuna daselbst einen sehr lädirten hl. Joseph, dessen Vasari gedenkt; die Uffizien bewahren mehrere echte Bilder: Christus vor Magdalena; Maria und Johannes trauernd; eine Verkündigung, unterhalb drei kleinere Motive [3]; die Akademie eine Geburt Christi, mit zwei anbetenden Engeln. In der Nationalgalerie zu London finden wir zwei gute Arbeiten Lorenzo's: eine Maria mit Kind im Garten, und eine Anbetung des Kindes, im Hintergrunde Verkündigung an die Hirten. Das Nolimetangere im Louvre ist eine Wiederholung der Tafel in den Uffizien.

---

[1] Im Jahre 1524. Außerdem reparirte er noch zwei gemalte Epitaphien und sechs der zwölf Apostel.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 393. Ueber die Handzeichnungen in Dresden S. 241 ff. 257 ff.; über das Madonnenbild daselbst S. 242.

[3] Uffizien Nr. 1160. 1166. 1168.

Lorenzo blieb seiner Vaterstadt getreu, auch unter den Schrecken der Belagerung von 1527; am 1. April 1531 suchte er die Zurückgezogenheit des Hospitals von S. Maria Nuova, machte drei Tage darauf sein Testament, lebte aber noch bis zum 12. Januar 1537. In S. Piero Maggiore wurde er beigesetzt.

Fra Bartolommeo della Porta.

Bartolommeo di Pagholo del Fattorino ist als Sohn eines schlichten Karrenführers in einem Hause der Gemeinde S. Felice in Piazza, nahe bei dem Thore S. Pier Gattolini, 1475 geboren[1]. Nicht lange nach der Geburt war Bartolommea, die Mutter des kleinen Baccio, gestorben; der Vater erwählte Andrea, Wittwe des Stefano d' Antonio von S. Donato in Poggio, zur Frau und kaufte von seinen Ersparnissen ein kleines Grundstück bei dem gedachten Thore. Von den vier Kindern aus zweiter Ehe blieb nur der älteste Sohn, Piero, geboren 1477, am Leben. Als es sich um einen Beruf für den jungen Bartolommeo handelte, wurde derselbe, auf den Rath des Benedetto da Majano hin, eines Bekannten der Familie, 1484 der Werkstatt des Cosimo Rosselli übergeben. Dieser gehörte keineswegs zu den genialen Künstlern jener Epoche, hatte aber den Ruf eines soliden Charakters und war mit zahlreichen Aufträgen beschäftigt, damals gerade im Kloster S. Ambrogio mit seinem gelungenen Werke der Uebertragung eines wunderbaren Kelches, das er 1486 beendigte. Bartolommeo erwarb sich als Lehrling bald das Vertrauen seines Meisters, und die Annalen des Convents erwähnen mehrmals, daß er Zahlungen für diesen in Empfang nahm. Zu den Eleven Rosselli's gehörten der wunderliche Piero di Cosimo und Mariotto Albertinelli. Der Aufenthalt in Kirchen und Klöstern mag auf den jungen Baccio, der zu stiller Einkehr neigte, vorbereitend gewirkt haben; denn während Albertinelli im Mediceergarten Antiken zeichnete, studirte jener im Carmine die ernsten Werke Masaccio's und Filippino's[2]. Trotz ihrer verschiedenen Sinnesart lebten sie aber doch in Eintracht zusammen wie Brüder.

---

[1] Vasari IV, 174 ss.; Commentar von Milanesi p. 205 ss. P. V. Marchese, Memorie etc., IV. ed. Bologna 1878 — 1879, vol. II, cap. 1—8. C. Frantz, Fra Bartolommeo della Porta, Regensburg 1879. Gruyer, Fra Bartolommeo della Porta, Paris s. a. H. Lücke, Fra Bartolommeo, in Dohme's: Kunst und Künstler, Leipzig 1876, Nr. 59 und 60. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 439 ff. Woltmann und Wörmann, Malerei, II, 601 ff. O. Mündler, in der Zeitschrift für bild. K., 1867, S. 303. Leader Scott, Fra Bartolommeo, London 1881. E. Ridolfi, Notizie sopra varie opere di Fra Bartolommeo, im Giornale di archeologia, storia e belle arti, 1878. Daß Fra Bartolommeo im Gebiete von Florenz geboren ist, erhellt daraus, daß er in den Urkunden ‚de Florentia‘ oder ‚pictor florentinus‘ genannt wird. Vgl. auch Docum. I, bei Marchese II, 589. Im Articolo necrologico heißt er ‚Bartholomaeus Pauli Jacobi de Florentia‘.

[2] Er würdigte besonders aber auch die Ziele Leonardo's, wie das starke Relief seiner Figuren und die meisterhafte Behandlung des Helldunkels erkennen lassen.

Während Bartolommeo emsig den Studien oblag, verlor er 1487 den Vater und fünf Jahre darauf die Stiefmutter, welche im Hospital S. Maria Nuova dahinschied, nachdem sie ihren Sohn Piero zum Erben ernannt, mit der Verpflichtung, seiner Stiefschwester eine jährliche Summe bis zu deren Verheiratung zu zahlen[1]. Auf Bartolommeo lastete die Sorge für den jungen Piero, welcher damals die Schule besuchte, um sich auf den geistlichen Stand vorzubereiten; da er nun ersah, daß die Einkünfte des kleinen väterlichen Besitzthums, nebst dem Gewinn aus Rosselli's Werkstatt für den Lebensunterhalt nicht ausreichten, entschloß er sich, mit Albertinelli zusammen ein Atelier zu miethen, um selbständig die Kunst zu betreiben.

Schon zu Anfang dieser Geschäftsverbindung stellten sich Divergenzen und Einflüsse heraus, welche eine Trennung vorbereiteten. Albertinelli huldigte einer leichteren Auffassung des Lebens, besuchte den Mediceergarten und erhielt die Protection der Donna Orsina, Gattin Piero's de' Medici, deren Portrait er malte; Baccio unterlag den Einflüssen der seit dem Frühjahr 1495 immer mehr dominirenden Persönlichkeit Savonarola's, während sein Genosse sich den Feinden des großen Dominikaners zugesellte. ‚Man ist in der Regel zu sehr geneigt, Savonarola's Verhältniß zur Kunst als ein negatives aufzufassen, ihn nach jenen bekannten Autodafés auf dem Platze vor dem Rathhause, bei dem auch (profane) Kunstwerke den Flammen überliefert wurden, als Kunstverächter oder gar als Bilderstürmer darzustellen. Hätte seine Lehre der Kunst nicht auch Positives geboten, so wären gewiß nicht so zahlreiche und gerade die besten unter den Florentiner Künstlern seine begeisterten Anhänger gewesen. Dafür haben wir sogar in Savonarola's Predigten die sprechendsten Zeugnisse. Nicht die Kunst als solche verdammte der Reformator, sondern nur die Verweltlichung derselben, die Einmischung irdischer oder gar unsittlicher Empfindungen und bunten Tandes in religiöse Motive; die Förderung einer frommen, echt religiösen Kunst war dagegen gerade ein hervorragendes Mittel zur Ausbildung und Stütze des von ihm geträumten und kurze Zeit in Florenz sogar verwirklichten Idealstaates.‘[2]

Und wie hätte Bartolommeo, der zur Weltflucht geneigte, tiefempfindende Charakter nicht der glänzenden Beredsamkeit und scharfen Logik des Priors von S. Marco unterliegen sollen, welcher ein Pico della Mirandola, Politiano, Benivieni, die Maler Botticelli, Lorenzo di Credi, die Bildhauer Baccio da Montelupo, Andrea della Robbia, Francesco Ferrucci, der Architekt Simone Cronaca, selbst Michelangelo, der berühmte Giovanni delle Corniole und andere huldigten, während Miniaturisten und Bildhauer wie Fra Filippo Lapaccini, Fra Benedetto, Eustachio, Agostino di Paolo und Ambrogio della

[1] Bartolommea, aus erster Ehe. Sie heiratete 1501 einen gewissen Lorenzo da S. Donato in Poggio.

[2] Bode, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. 1887, VIII, 217 f.

Robbia sich entschlossen, das Kloster für alle weltlichen Erfolge einzutauschen? Denn Savonarola wünschte gerade die Kunst dem Orden und kirchlichen Zwecken dienstbar zu machen, um sie zu regeneriren und das Bettelwesen durch ehrbaren Erwerb zu ersetzen. Wir wollen hier abermals dem unbefangenen Kritiker das Wort lassen: ‚Kein Zweifel, daß die Nebensachen in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts gar häufig so sehr überhand nahmen und so sehr in den Vordergrund traten, daß das Motiv des Kunstwerkes darunter litt, wie dasselbe andererseits häufig durch den rücksichtslosen Naturalismus kaum noch als ein heiliges, zur Andacht bestimmtes Motiv zu erkennen war. Savonarola's Tadel erscheint daher nach dieser Richtung hin keineswegs so unberechtigt; er entsprang vielmehr einer richtigen Erkenntniß der Verirrung der Kunst, und es ist Savonarola's Verdienst, klar gesehen und ausgesprochen zu haben, was gewiß manche seiner Zeitgenossen empfanden‘ [1]

In der That war das Modellunwesen zerstörend in die heilige Ruhe des kirchlichen Andachtsbildes eingedrungen, und Savonarola warf den Malern zürnend den Tadel ins Angesicht, daß sie in ihren Madonnen nur mehr die Reize unehrbarer Frauen, der Genossinnen ihrer Laster zu verherrlichen suchten — Bilder, welche den Spott und die Kritik der Beschauer herausforderten und allen Zweck eines christlichen Kunstwerkes zerstören mußten [2]. Damit führte Savonarola die im Gestrüpp des Naturalismus und vielen Kleinkrames verirrte Malerei zur reinen Quelle der göttlichen Offenbarung zurück und wies ihr jenes Reich, wo die Altmeister Giotto und Orcagna ihre Ideen gesucht, wo Fra Angelico seine herrlichen Gebilde einer verklärten Menschennatur geschaut hatte. Die Zügellosigkeit, welche das Mediceerregiment in Florenz angefacht, bildete den dunklen Hintergrund, auf dem Savonarola's Hand mit Flammenzügen die prophetischen Worte kommenden Gerichtes hinschrieb, wie es sein über Italien hineilender Seherblick erschaut hatte. Und diese Worte gruben sich tief auch in Bartolommeo's della Porta empfängliches Künstlergemüth. Der Bruch seiner Verbindung mit dem Genossen muß vor 1494 erfolgt sein, denn nun kam der Sturz der Mediceer; Albertinelli fand sich seiner Gönner beraubt und näherte sich abermals dem Freunde, ohne indes seine Verbindung mit Savonarola's Gegnern abzubrechen.

---

[1] Bode a. a. O. S. 224.

[2] Der ungemessene Beifall so mancher Kunstkritiker — denen der christliche Standpunkt, wie ihn Savonarola einnimmt, ein völlig fremder ist — sobald es sich um das rein Naturalistische in den Werken des Quattrocento handelt, sollte sich doch ein wenig mäßigen in Anerkennung, daß die Religion zunächst ein Recht besitzt, die Ideale, welche sie der Welt vermittelt, in ihren zur Erbauung dienenden Kunstwerken geschont zu wissen, und daß ein Bild zuerst danach zu beurtheilen ist, ob es dem zu realisirenden Gedanken entspricht, nicht bloß, ob es eine geschickte Copie des Modells darbietet.

Aus jener Zeit besitzen wir von des künftigen Frate Hand nur das Bild des von ihm hochgeschätzten Reformators, welches in dessen ehemaliger Zelle des Conventes von S. Marco aufbewahrt wurde[1]. Es zeigt die grobgeschnittenen, ernsten und willensstarken, dabei wohlwollenden Züge im Profil und verräth in der einfachen, breiten Malweise eine geschickte Hand.

Aus der frühen Epoche des Malers sind bis 1498 keine ferneren Werke nachzuweisen; Handzeichnungen müssen diese Lücke ergänzen. P. Marchese versetzt zwar die drei kleinen Compositionen zu Donatello's plastischem Altarwerk, jetzt in den Uffizien, in die Zeit vor dem Eintritt ins Kloster, aber sie lassen eine von der Art Rosselli's ganz abweichende Behandlung erkennen und sind sicher mehrere Jahre später entstanden. Eine große Anzahl von Studienblättern in den Uffizien, im British Museum, im Louvre eröffnet uns einen Blick in die Ideenwelt des jugendlichen Malers[2]. Sie sind mit der Feder entworfen, zeigen unmittelbares Empfinden, Sinn für plastische Rundung und stilvollen Wurf der Falten, ein sichtbares Streben nach vollem Ausdruck einer edlen Menschennatur. In den schlanken Proportionen, dem anmuthigen Wesen erinnern sie an Filippino, haben aber den zarten, religiösen Charakter voraus. Will man Vasari glauben, so opferte auch Bartolommeo bei dem Verbrennen der Vanità, am Ende des Carnevals 1497 und 1498, profane und mythologische Entwürfe dem Feuer. Als nun die Stunde kam, wo die von den Feinden des Reformators angestachelte Volksmenge, nach seinem Blute gierig, das Kloster stürmte, befand sich unter den Vertheidigern auch Baccio della Porta. In den Schrecken jener Verwüstung reifte in seiner ideal veranlagten Seele der Entschluß, die trügerische Welt zu verlassen und sich jenem Orden zu weihen, dem der von ihm verehrte Savonarola angehörte. Aber es verstrich noch über ein Jahr, ehe Bartolommeo seinen Entschluß ausführte[3]; denn er hatte, wohl noch zu des Geopferten Lebzeiten, den Auftrag des Gerozzo Dini für einen Wandschmuck auf dem Klosterkirchhof von S. Maria Nuova angenommen. Da ihm die Wahl des Objectes frei blieb, hielt er eine Darstellung des Letzten Gerichtes für dem

---

[1] Einst im Besitz der hl. Katharina de' Ricci, einer eifrigen Verehrerin Savonarola's, welche zu Prato als Dominikanerin lebte. 1810 wurde das Bild mit der Aufhebung des Klosters verschleudert, von Signore Rubieri aufgefunden und der Zelle Savonarola's überwiesen, nachdem der Convent von S. Marco in ein Museum verwandelt war. Jetzt ist es im Besitz des Dr. Lanetti, eines Erben Rubieri's. Vgl. die kleine Schrift des letzteren: Il ritratto di Fra Girolamo, Firenze 1855. Das andere, nach dem Tode des Propheten von Giovanni della Corniole gemalte Portrait befindet sich in den Uffizien.

[2] Ueber die Handzeichnungen Fra Bartolommeo's vgl. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei, II, 154—171. v. Zahn, in den Jahrb. 1870, III, 174—206. Gruyer l. c. p. 97—105. G. Frizzoni, Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Giov. Morelli a Milano. Frantz, Fra Bartolommeo, S. 224—233.

[3] Marchese l. c. II, 26, nota 1.

Orte angemessen und widmete sich bis zum October 1499 der Ausführung. Obgleich der untere Theil nicht von ihm vollendet wurde, bleibt doch die Composition des Ganzen sein Eigenthum. Dieses Jüngste Gericht ist von hohem kunstgeschichtlichem Werth. Anknüpfend an den großen Stil Ghirlandajo's, leitet es die durch Giotto und Masaccio vertretene historische Kunst zu den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts hinüber. Auch Raffael hat bis zu dem ersten größeren Wandbild in S. Severo zu Perugia kein Werk von ähnlicher Bedeutung hervorgebracht. Vasari erzählt, es sei nur eine Stimme des Lobes bei den Malern über dasselbe laut geworden, welches zuerst mit großer Sicherheit alle Bestrebungen des Quattrocento wie in einem Brennpunkt zusammenfaßt. Man fühlte es wohl unter den Zeitgenossen, daß nur noch ein letzter Schritt nöthig sei zur höchsten Vollendung[1].

Die altehrwürdige, symmetrische Anordnung des Gegenstandes, wie sie die Byzantiner zu S. Angelo in Formis (Capua) gewahrt haben, wie sie im Campo Santo zu Pisa von den Sienesen, in Padua durch Giotto, in Florenz durch Orcagna, Fra Angelico und Ghirlandajo repräsentirt wird, bildet auch die Grundlage für das Werk Bartolommeo's; aber welch künstlerische Freiheit, wie geschickte Vertheilung der Massen, geläuterte Anschauung der Körperform, der Gewandung, der ganzen Persönlichkeit treten uns hier entgegen! Als Raffael 1505 in Perugia das Fresco der Trinität mit den auf Wolken sitzenden Heiligen malte, schloß er sich eng an diese Composition an, welche ja auch für die Disputa vorbildlich geworden ist. Albertinelli hat die letzte Hand an das Werk seines großen Kunstgenossen gelegt, aber die Zerstörung der unteren Partien macht es unmöglich, seine Thätigkeit abzugrenzen[2]. Von den Stifterportraits, die jener hinzufügte, ist nichts mehr vorhanden.

Zwei Gründe hatten Bartolommeo noch an die Welt gefesselt: das Vollziehen dieses Auftrages und Sorge für den Bruder Piero. Was letzteren betrifft, so hatte P. Santi Pagnini[3], vom Convent S. Marco, sich erboten, die Vormundschaft zu übernehmen, solange das Noviziat Bartolommeo's dauern würde. Am 26. Juli 1500 trat letzterer in das Kloster zu Prato ein, legte nach Ablauf eines Jahres die Gelübde ab und erhielt den Namen Fra Bartolommeo. 16 Jahre lang ist er im Convent S. Marco zu Florenz

---

[1] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 449.

[2] Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zerstörte man die Kapelle des Hospitals von S. Maria Nuova und brachte das Fresco in einen der Höfe, wo die Feuchtigkeit ihm stark zusetzte. Neuerdings löste man dasselbe von der Mauer ab und versetzte es in einen besonderen Raum. Studien zum Letzten Gericht in Weimar (etwa 20); in der Akademie zu Venedig die Federzeichnung für den oberen Theil der Composition.

[3] P. S. Pagnini, geboren zu Lucca um 1470, lehrte orientalische Sprachen auf dem in Rom von Leo X. gegründeten Katheder. Er starb 1536 in Lyon. Seine dort erschienene Uebersetzung der Bibel kostete ihn dreißigjährige Arbeit.

thätig gewesen. Weltliche Ehre des Malers kümmerte ihn nicht mehr; wie sein Vorgänger Fra Angelico strebte er nur danach, in der Erfüllung seiner Ordenspflichten bei Gott Ruhm zu erwerben und seinen Namen im Buche des Lebens verzeichnet zu sehen[1].

Seit dem 11. September 1501 hatte der Frate seinem Bruder Piero alle Rechte auf die väterliche Erbschaft abgetreten, zugleich vertraute er die Ueberwachung des nunmehr Vierzehnjährigen seinen mütterlichen Verwandten. Im Convent schloß er sich eng an den befreundeten P. Pagnini an, welcher von 1504—1506, dann von 1511—1513 das Amt eines Priors verwaltete und für den Frate das geworden ist, was der hl. Antonin für Fra Angelico. Pagnini, einer der Schüler Savonarola's, war durch Frömmigkeit und Wissen gleich hervorragend, auch fehlte ihm nicht Geschmack an der Kunst. Auf seinen Rath hin nahm Bartolommeo die künstlerische Thätigkeit im Lichte der Religion wieder auf, welche Savonarola selbst den Dominikanern als eine ehrenvolle Beschäftigung empfohlen hatte, und wurde zum Leiter der mit dem Kloster verbundenen Werkstatt ernannt. Es fehlte ihm nicht an Gehilfen, aber er wirkte mit ihnen jetzt ausschließlich zum Nutzen der Genossenschaft, der die Einnahmen aus seinen Bildern zufielen, wogegen er vom Chordienst befreit wurde. In den geistlichen Weihen ist er nur bis zum Diakon gelangt, wohl in Rücksicht auf seine malerische Thätigkeit, die ihn sehr in Anspruch nahm. Es ist glaublich, daß Mariotto ihn jetzt über die Vorgänge in der profanen Künstlerwelt unterrichtete, daß er ihm Kunde brachte von Ereignissen, wie der Wettstreit Michelangelo's und Leonardo's[2]. Es ist auch natürlich, daß Raffael den Frate in seiner Klosterwerkstatt aufsuchte, dessen Fresco auf ihn einen so lebhaften Eindruck gemacht hatte, und der ihn an Alter und Erfahrung überragte[3]. Vasari berichtet, der Frate habe sich von Raffael in die Perspective einführen lassen, was angesichts des Frescos vom Letzten Gericht durchaus hinfällig erscheint, — einer Leistung, die gerade nach dieser Richtung hin der Disputa und den übrigen Stanzenbildern völlig gleichsteht. Wohl aber mögen gewisse Geheimnisse im technischen Verfahren Perugino's und Verrochio's Object der Mittheilung geworden sein. Den stärksten Anhalt für die Beziehungen beider Maler ergibt die von 1508 datirte Tafel Raffaels der Jungfrau mit dem Baldachin. Andererseits hat der Frate in einer seiner Madonnen

---

[1] Vasari IV, 182: ‚Non attendendo ad altro che agli uffizi divini ed alle cose della regola.‘

[2] Leonardo hatte 1500, nach dem Sturz des Moro, Mailand verlassen und war nach Florenz zurückgekehrt.

[3] Fra Bartolommeo war 29, Raffael 21 Jahre alt; des letzteren Ankunft in Florenz trifft in die Zeit, wo der Frate die Malerei wieder aufgenommen hatte. ‚Con lui di continuo si stava‘, bemerkt Vasari (IV, 184). Der Aufenthalt Raffaels in Florenz dauerte bis 1508; er wurde unterbrochen durch Reisen nach Urbino und Bologna (1506), sowie durch eine zweite Reise nach Urbino und Perugia (1507).

Raffaels Jungfrau des Hauses Tempi gehuldigt, ebenso wie die Madonnen in der Galerie Corsini zu Rom, im Pitti und im Louvre mehrfach Erinnerungen an ihn darbieten, nicht minder die Frauengruppe auf dem Bilde der Mater misericordiae in Lucca.

Zu den frühesten Erzeugnissen der Werkstatt im Marcuskloster rechnet man die für Donatello's Altarrelief von Pietro del Pugliese bestellten Flügel [1], zierliche Motive von gewissenhafter Ausführung, innen Geburt und Beschneidung, außen die Verkündigung, letztere grau in grau. Trotz des kleinen Formates ist Kleinlichkeit nicht vorhanden, das Costüm zeigt jene dem Frate eigenthümliche noble Breite und Einfachheit. Auf der Verkündigung sieht man eine Flußlandschaft mit dünn befiederten Bäumen, wie sie Perugino darstellt. Lieblich ist besonders die Jungfrau, das am Boden ruhende Kind anbetend, daneben zwei Engel. Diese kleinen Tafeln kamen in den Besitz des Herzogs Cosimo, der sie sehr schätzte, von da in die Uffizien [2].

Das erste größere Bild des Frate ist die Tafel mit der Erscheinung der Jungfrau vor S. Bernhard [3], ein Werk, in dem er durch Lebensfülle, freie und großartige Charakteristik, nicht minder durch im Kloster gewonnene Vertiefung die Leistungen Filippino's und Perugino's weit überragt. Während letzterer Maria in irdischer Weise schreitend, ersterer sie stehend bei S. Bernhards Pult vorführt, läßt der Frate sie von oben leicht schwebend herabkommen, von Engeln getragen und begleitet, die wahre ‚Regina angelorum' in ihrer Erhabenheit und Mutterwürde. Diese schöne Gruppe ist voll inneren Lebens; ihr Eindruck spiegelt sich in dem ekstatisch blickenden Auge S. Bernhards [4], als sei es eine Vision, die alle Kräfte seines Geisteslebens absorbirt hat. Diese ziehenden Gewänder sind von erstaunlicher Leichtigkeit und führen uns den Eindruck des Schwebens unwiderstehlich vor Augen; dazu die der Erde entrückte ascetische Gestalt des Heiligen, mit dem langen, über den Boden hingebreiteten Faltenzug des weißen Cistercienserkleides, eine Mönchsfigur, wie sie edler nicht gedacht werden kann. Dann die vornehmen Typen des älteren Benedikt, mit dem jugendlichen Johannes, als Hintergrund eine in sanftes Abendlicht gehüllte, von Ferne zu Ferne abgetönte Landschaft. Bartolommeo

---

[1] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 452.

[2] Uffizien Nr. 1161. Vasari bemerkt von ihnen: ‚Non è possibile a olio poter far meglio.'

[3] Akademie zu Florenz Nr. 66. Vgl. Vasari IV, 181 s. P. Marchese l. c. p. 40—45. E. Müntz, Raphael, p. 170. Gruyer l. c. p. 165. Mit Abbildung.

[4] Vasari IV, 183: ‚Tanto contemplativo, che bene si conosce in lui un non so che di celeste.' Gruyer (l. c. p. 18) scheint für die Vorzüge des Werkes gänzlich unempfänglich zu sein, denn er kommt zu dem Resultat, die Tafel Filippino's in der Badia sei ‚plus touchante et plus belle'. Uebrigens findet er nur darin eine Entschuldigung für die schwache Leistung des Frate, daß dieser mehrere Jahre den Pinsel nicht angerührt habe, ein Urtheil, um das den Kritiker wohl niemand zu beneiden hat!

erhebt sich hier in freier, großartiger Charakteristik und Lebensfülle fast zur Höhe Raffaels. Neben Leonardo's Einfluß ist auch, zumal in der Figur des Johannes, etwas von Perugino nachzufühlen. Leider wurde das Bild, dem ohnedies wenig Farbenkörper anhaftet, durch Abputzen seiner Lasuren beraubt, erscheint deshalb ungleich im Auftrag. Einige Härten in den Köpfen, besonders bei der Jungfrau, dürften nur auf Rechnung dieses Processes kommen; auch haben ungeschickte Reparaturen stattgefunden [1], die einen Theil des Originals zudecken.

Diese Tafel wurde 1504 von Bernardo del Bianco dem Frate in Auftrag gegeben und gelangte zwischen 1506—1507 zur Ausführung; sie war für eine Kapelle der Badia bestimmt und gab Veranlassung zu einem längeren Rechtsstreit über den Preis, welcher durch den erwählten Schiedsrichter, Megalotti, auf die Hälfte reducirt wurde [2].

Vasari nennt die hier angewandte Technik ‚moderne oder dritte‘, welche von Leonardo ausgegangen, und in der Fra Bartolommeo, Giorgione, Raffael die Weise des Francia und Perugino weit übertrafen. Durch viele Mißhandlungen, welche dem Bilde des Frate angethan worden, ist diese ‚dritte Manier‘ klargelegt, wie sie auch Leonardo bei seinen Portraits anwendet, indem er den leichten Fleischton in braun modellirt, dann Halbtöne und Schatten mit kühlem Grau übergeht, die Lichter breit auffsetzt und endlich das Ganze durch Lasuren zusammenstimmt [3].

Im Laufe des Sommers 1508 hatte Raffael Florenz verlassen, um nach Rom zu gehen, und im April desselben Jahres begab sich der Frate nach Venedig, begleitet vom Syndicus seines Klosters. Dort waren Tizian, Giorgione, Sebastian del Piombo in voller Thätigkeit, auch traf er einen seiner alten Freunde, den Bildhauer Baccio di Montelupo, der sich als eifriger Piagnone hier den Verfolgungen entzogen hatte [4]; im Convent von S. Giovanni e Paolo begegneten ihm Fra Marco Pensabene, Maler, Fra Francesco, Architekt, und der hochbetagte Fra Giocondo da Verona [5]. Bartolommeo's Künstlerruhm war bis nach Venedig gedrungen, und als er das Kloster S. Pietro Martire in Murano aufsuchte, bestellte der Vikar Dalzano bei ihm eine Altartafel im Werthe von 70—100 Dukaten. Es ist jenes im Convent von S. Marco ausgeführte herrliche Bild des ‚Padre eterno‘, mit den

[1] Ganz übermalt sind der blaue Mantel der Jungfrau, ebenso Kopf und Mantel des hl. Benedikt, Kopf und Unterkleid des hl. Johannes.

[2] P. Marchese, Memorie (IV. ed.), II, 554. Der Preis war nicht ausbedungen, vom Frate wurden 200 Ducaten verlangt, naturgemäß nicht zu eigenem Nutzen, sondern für den Convent.

[3] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 453.

[4] Schwer erkrankt in Bologna, erhielt er durch Anrufung Savonarola's seine Gesundheit wieder. Vgl. Bayonne, Étude sur Jér. Savonarole, p. 246.

[5] P. Marchese l. c. p. 61 s.

hll. Magdalena und Katharina von Siena in Ekstase [1], jetzt der Akademie zu Lucca angehörig.

Von einem weiten Mantel in majestätischem Faltenzug umflossen, thront Gott Vater auf Wolken und Cherubim, dem vier Blumen und Kränze haltende Engel huldigen, in der Linken ein offenes Buch mit dem Alpha und Omega [2], die auf Wolken knieenden Heiligen segnend, von denen Katharina mit der Zuversicht eines jungfräulichen Herzens nach oben schaut, während die büßende Magdalena, mit dem Salbgefäß, den Blick nach unten und mehr nach innen richtet. Die Charakteristik beider ist eines großen Malers würdig. Als erklärendes Wort zeigt der Engel, welcher unter dem Fuß des Ewigen hervorblickt, eine Rolle mit dem Spruch des Areopagiten [3]: ‚Divinus amor extasim facit.‘ Zwischen den beiden Heiligen blickt landschaftliche Ferne herein. Neben tiefer Empfindung einer gläubigen, durch Entsagung freien Künstlerseele begegnet uns hier eine Farbenpracht, wie sie der Frate nur in Venedig schauen konnte: Der goldige Fleischton, die Glut des rothen Mantels, dazu die weichen Umrisse der in blaue Luft eingebetteten Heiligenfiguren erinnern an der Bellini und Tizians Palette [4]. Crowe und Cavalcaselle [5] finden zwar in den Engeln eine gewisse Härte der Malerei, die zum übrigen nicht recht stimmen wolle und auf eine andere Pinselführung deute, vielleicht auf Albertinelli, was um so glaublicher erscheine, da das Bild gegen Juli 1508 begonnen und in den ersten Monaten von 1509 schon fertig gewesen sei. Die Societät begann aber erst am Anfang des Jahres 1509. Es war dies nichts Ungewöhnliches im Convent, denn Fra Angelico hatte seinerzeit Benozzo Gozzoli auch zur Unterstützung herangezogen. Der für jene Verbindung aufgesetzte Contract lautet, daß der Syndicus des Convents Leinwand, Farben und alles zur Ausübung der Kunst überdies Nöthige zu liefern habe. Bei Auflösung der Gemeinschaft sollten die darin gefertigten Bilder verkauft und der Erlös zwischen dem Kloster und Albertinelli getheilt werden. Die Theilung der Arbeit betreffend, hatte der Frate sicherlich Zeichnung und Untermalung zu liefern; Albertinelli setzte dann fort, und Bartolommeo legte zuletzt Hand

[1] Vasari (IV, 192) gibt eine unexacte Beschreibung. Vgl. P. Marchese l. c. II, 63–67.

[2] Zeichnung in Florenz unter Leonardo's Namen.

[3] De divin. nomin. lib. IV.

[4] P. Marchese l. c. II, 72. Die Cartons zu den beiden Heiligen in der Akademie (Florenz) unter Nr. 9 und 11. Abbild. bei Gruyer l. c. p. 26. Das für den Convent in Murano bestimmte Altarbild kam nie dahin, weil P. Dalzano gestorben war und man sich über den Preis nicht einigen konnte. Fra Bartolommeo schenkte es daher an P. Pagnini, der es seiner Vaterstadt Lucca überließ, wo es die Kirche S. Romano zierte.

[5] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 458. 497. Im Theilungsvertrag ist von dem auf 90 Ducaten geschätzten Bilde nicht die Rede. Vgl. den Passus im Leben Albertinelli's.

an gewisse den Abschluß gebende Retouchen und das Zusammenstimmen der Töne. Dadurch war keiner der beiden Socii gehindert, allein zu malen, wie denn Albertinelli ohne Hilfe die Verkündigung, von 1510, vollendete [1], nicht minder eine Trinität [2] und jene fälschlich dem Bartolommeo zugeschriebene Krönung der Jungfrau [3].

Die Kathedrale zu Lucca besitzt ein anderes Meisterwerk des Frate, die thronende Madonna zwischen S. Stephanus und Johannes dem Täufer, aus dem Jahre 1509: Maria stützt das freundlich segnende Kind, während zwei Engel eine Krone und einen Schleier über ihrem Haupte schwebend erhalten. Auf den Stufen des Thrones ein lautenspielender Engel. Rechts der jugendlich frische Diakon, als Zeichen seines Martyriums Steine auf dem Haupte tragend und die Palme darreichend, während sein langes Unterkleid sich über den Boden breitet; links der Täufer, eine ernste, ascetische Figur mit Stabkreuz. Das herkömmliche Motiv ist mit dem Adel geläuterter Formanschauung behandelt und von religiösem Geiste durchweht, dabei ungemein plastisch und weich in den Umrissen, ein Zeichen, welch lebhaften Eindruck die venezianische Technik auf den Frate gemacht hatte.

Dem Jahre 1509 rechnen Crowe und Cavalcaselle auch das kleine Bild der heiligen Familie zu, welches Earl Cowper in Panshanger besitzt [4], ein Idyll der ‚Ruhe auf der Flucht‘, denn in der Ferne sieht man die heilige Familie daherziehen. Maria sitzt bequem am Boden, das ganz entblößte Kind haltend, welches nach dem von dem kleinen Johannes ihm dargereichten Stabkreuz langt. Der Käufer scheint ein Salviati gewesen zu sein, da sich eine Inschrift mit diesem Namen auf der Rückseite befindet [5]. Wie bei der heiligen Familie im Palazzo Corsini ist auch hier die pyramidale Form der Composition bevorzugt.

Das Jahr 1510 war für die Werkstatt von S. Marco ein fruchtbares. Nachdem Giuliano da Gagliano einen unbekannt gebliebenen Auftrag gegeben, beschloß die Signorie, das Altarbild für den Rathssaal Fra Bartolommeo zu übertragen [6]. Es handelte sich um ein zugleich religiöses und patriotisches Object; der Maler wählte die Darstellung der Jungfrau, von

---

[1] Vasari IV, 223. Akademie in Florenz Nr. 73.

[2] Von 1510. Akademie Nr. 70.

[3] Museum in Stuttgart Nr. 323.

[4] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 459. Den Einfluß Leonardo's erkennt man besonders in dem Lunettenfresco: Die Pilger von Emmaus, über der Thür des ehemaligen Refectoriums zu S. Marco. Der sich im Profil darbietende Kopf des einen Jüngers ist Portrait des Fr. Nicolaus Schomberg, 1506 Prior daselbst, später Generalprocurator des Ordens und Cardinal, † 1537.

[5] Abbild. bei Crowe und Cavalcaselle.

[6] Zuerst bei Filippino bestellt, welcher 1504 gestorben war. Vasari IV, 198. P. Marchese l. c. II, 77 s. 161 ss. Ueber die Patrone von Florenz vgl. Marchese l. c. II, 162, nota 1. Der Auftrag der Republik ibid. II, 603, Doc. VI.

den Patronen der Republik umgeben. Aber das so großartig angelegte Werk kam nicht zur Ausführung. Als am 5. Januar 1512 der Verband der Maler sich löste, ist das nur untermalte Bild dem Convent verblieben[1]. Es gehört jetzt den Uffizien an. Die grandiose Composition zeigt auf einem Throne mit vier Stufen die sitzende Jungfrau, auf ihren Knieen das Kind haltend, welches den Johannesknaben segnet. Hinter ihr steht S. Anna mit geöffneten Armen[2], zur Trinität nach oben gewendet, welche durch ein dreifaches Antlitz angedeutet ist; unter der Trinität drei das Evangelienbuch haltende Engel. Gualbertus und Reparata nehmen die Plätze neben der Hauptgruppe ein, weiterhin je drei Heilige, stehend; auf der ersten Stufe unten Johannes, Evangelist, und Bernhardin, knieend. Innerhalb des streng geometrischen Rahmens zweier Kreise und der Pyramide dazwischen kommt eine Fülle edler, freier Motive zur Geltung, und religiöses Pathos von seltener Kraft des Ausdrucks hebt alle jene Gestalten in eine Sphäre der Andacht empor. Durch die Geberde der hl. Anna, welche die Spitze des Dreiecks einnimmt, verbindet sich der obere Kreis himmlischer Offenbarung mit dem unteren, flutet der Strom der Begeisterung zur Quelle des Lebens zurück. Als habe der Frate hier die Andacht seines gläubigen Herzens dankbar für empfangene Gnaden walten lassen, so beseelt eigener Schwung die Figuren, verleiht ihnen eine tiefgestimmte, ernste Harmonie. Feindliches Schicksal waltete über diesem zum Hauptwerk des Malers angelegten Bilde. Aus einer Studie[3] ersehen wir übrigens, daß der Frate, wie Leonardo und Raffael, alle Figuren zunächst ohne Costüm in ihren Stellungen fixirte und dann erst mit Faltenwurf versah, wodurch der plastische Eindruck sich steigert.

Während des Jahres 1511 entstanden: Eine kleines Rundbild der Geburt Christi, eine Kreuztragung, eine Verkündigung, und ein Bild für die Karthause von Pavia, aber sie gingen verloren. Aus dem Verzeichniß des Syndicus Cavalcanti[4] ersieht man, daß der gemeinschaftlichen Thätigkeit beider Maler auch jene thronende Madonna mit S. Petrus und Paulus angehört, die sich in S. Caterina zu Pisa befindet. Maria, in vornehmer Haltung, setzt den Fuß auf ein antikes Säulenfragment und stützt das segnende Kind — welches zu den anmuthigsten Gebilden des Frate gehört —, während die beiden anderen Heiligen in ernster Würde einen malerischen Gegensatz bilden[5].

---

[1] ‚La tavola grande che anderà in Consiglio in sulla sala, disegnata di spalto di mano di Fra B., sia dei detti fratri.‘ 1513 zahlte die Signorie an das Kloster 100 Ducaten für die unvollendete Arbeit. Jetzt in den Uffizien.

[2] Die hl. Anna galt als Beschützerin der Republik, vielleicht weil die Vertreibung des Herzogs von Athen an ihrem Feste stattgefunden hatte.

[3] In den Uffizien, Nr. 1204 (Federzeichnung). Weitere Studien unter Nr. 494. 523. 1206. 1207. [4] P. Marchese l. c. II, 176.

[5] Am Thore der Sinnspruch mit dem Monogramm zweier ineinander gehender Ringe und durchgestecktem Kreuz, wie es auch auf einem in Wien befindlichen, dem

Der verdunkelte Ton rührt von einer Feuersbrunst her, die im siebzehnten Jahrhundert dort ausgebrochen war.

Obgleich während der Societät beider Maler ausgeführt, scheint die im Louvre befindliche Verlobung der hl. Katharina doch dem Frate allein anzugehören, da er in der Inschrift nur sich als Autor bekennt[1]. Dieses edle Bild schmückte zuerst die Kirche von S. Marco, wo es solchen Beifall erhielt, daß die Werkstatt einige Reproductionen vornehmen mußte[2]. 1512 kaufte es die Signorie, um es dem Gesandten Ludwigs XII., Jacques Hurault, Bischof von Autun, zu verehren, dessen Wohlwollen die Republik anstrebte. So kam es in die französische Kathedrale und nach der Revolution in den Louvre. Die Composition verdient reichlich den ihr in Florenz gespendeten Beifall: Maria thront in einer Nische und stützt den mit liebevoller Geberde Katharina den Ring präsentirenden Christusknaben, während Franciscus, Dominicus[3], Petrus, Bartholomäus, Vincentius und Andreas der Scene assistiren. Strenge und Würde in den Heiligen bildet einen ausdrucksvollen Gegensatz zu der weichen Anmuth der Gottesmutter. Großartig sind die Gewänder, die immer einen gewichtigen Factor im Stilcharakter ausmachen, hier aber eine besonders feierliche Sprache reden: Auch in diesem Werke verräth der Frate Studium der großen Venezianer und sich selbst als Coloristen ersten Ranges.

Nicht minder werthvoll ist das Gemälde der Kathedrale von Besançon[4]: In einer durch Pilaster gegliederten Halle, deren mittlerer Theil Durchsicht ins Freie gewährt, sieht man oben die Jungfrau mit dem entblößten Kinde auf Wolken, von Engeln getragen und begleitet, während unten S. Sebastian, Stephanus und der Täufer — letzterer knieend —, andererseits S. Bernhard, Antonius und, mehr nach vorn, der knieende Stifter ihr huldigen. Am Boden sind Rosen verstreut. Der Stifter, in rother Amtstracht, scheint eine vornehme geistliche Person zu sein. Der Stil der Composition ist auch hier großartig; die Bewegungen sind leicht, flüssig und, zumal bei der oberen Gruppe, von reizvoller Anmuth. S. Bernhard ist dieselbe Gestalt wie auf dem Bilde der Vision in Florenz und heftet auch hier wie ekstatisch den Blick auf die sich gnädig ihm zukehrende Jungfrau. Malerische Wirkung verleiht besonders das Helldunkel, dessen transparente Farbenpracht an Bellini erinnert. Der Stifter des Werkes, Ferry Carondelet, war als Sohn des Großkanzlers von Bur-

---

Fra Paolino zugesprochenen Bilde vorkommt. Vgl. O. Mündler, Recensionen, 1865, Nr. 15, und Zeitschrift für b. K. 1867, S. 303. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, I, 67. Dasselbe Zeichen der Werkstatt auch auf einem Bilde in S. Madeleine zu Genf. Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 464.

[1] ‚Orate pro pictore Bartholome. florent. or. prae. 1511.‘

[2] Copie, für S. Caterina in Florenz bestimmt, vielleicht von Fra Paolino, jetzt in der Akademie Nr. 65.

[3] Zeichnung im Musée Wicar zu Lille. Vgl. die Abbild. bei Gruyer l. c. p. 41.

[4] Vgl. Passavant, im Kunstblatt 1845, Nr. 28.

gund und Flandern 1473 in Mecheln geboren, wurde 1504 Mitglied des Kapitels von Besançon und kam 1510 als Gesandter Maximilians I. nach Rom. 1525 besuchte ihn Erasmus in Besançon. Als Archidiakon dortiger Kathedrale stiftete er am 26. Mai 1518 jenes Bild von Fra Bartolommeo [1], das durch herrliches Gleichmaß der Composition, feine Abwägung der Massen und Charakteristik sich den ersten Werken des Malers würdig anreiht [2]. Vasari gedenkt desselben nicht, ebenso wenig der Katalog des Syndicus von S. Marco; außerdem trägt es apokryphe Signatur und wurde erst 1518 der Kathedrale übergeben. M. Castan meint, der Frate habe es 1516 gemalt, aber nicht vollendet, was erst Fra Paolino gethan. Beauséjour, P. Bayonne, P. Marchese, Ridolfi und Milanesi glauben, die Ausführung habe 1511—1512 stattgefunden während der Societät beider Maler, es sei das von Cavalcanti erwähnte, nach Flandern geschickte Altarbild, welches ‚M. Ferrino Inghilese‘ bestellte [3]. Möglicherweise ist letzteres Wort eine Corruption der Abbreviatur von ‚Mechlinese‘, was besagt hätte, daß Ferry noch in Mecheln residirte. Das Jahr 1511 stimmt auch zu Ferry's Reise nach Italien. Am 26. Mai war er in Faenza, schrieb am 30. Juni seinen ersten Brief aus Rom und wird sich damals mit Fra Bartolommeo in Verbindung gesetzt haben. Fragt man nun, weshalb das Bild nach Flandern dirigirt worden sei und nicht nach Besançon, so ist zu bedenken, daß der Besteller, von Italien kommend, zunächst nach Mecheln ging und sich nicht von dem Kunstwerk trennen, sondern dasselbe auch in der Heimat präsentiren wollte. Dazu kommt, daß Ferry damals noch nicht Abt von Montbenoit war, sondern das rothe Gewand eines Rathes am Conseil von Mecheln trägt: Kreuz und Mitra fehlen, welche der Statue auf seinem Grabe zuertheilt sind. Vergleichen wir das Bild von Besançon schließlich mit dem der hl. Katharina in Paris, so ergiebt sich eine völlige Harmonie in der Anlage, sowohl bei einzelnen Typen, in der Inspiration, wie dem breiten, kühnen Vortrag der Malerei, so daß man nicht annehmen kann, es gehöre einer späteren Epoche, wo der Frate unter dem Einfluß römischer Eindrücke in eine gewisse Uebertreibung seines Stils und mehr äußerliches Pathos verfallen war.

Die Societät beider Maler hatte ungefähr drei Jahre gedauert, als aus nicht bekannten Gründen dieselbe am 5. Januar 1512 mit Zustimmung, und

[1] Siehe die Abbildung bei Gruyer l. c. p. 43. Dazu die zwei Artikel des Abbé de Beauséjour und P. Bayonne in: L'Année dominicaine (février et mars 1872). Castan, La Vierge des Carondelets in: Mémoires de la Société d'émulation du Doubs (4e série, vol. VIII, 1873, p. 129—156) P. Bayonne in: L'Année dominicaine (décembre 1875, janvier, août et septembre 1876). Ridolfi, Notizie sopra varie opere di Fra Bartolommeo im Giornale Ligustico di archeologia. storia e belle arti, Genova 1878. Semaine religieuse de Besançon (1877, 17 et 24 mars). Gruyer l. c. p. 42 ss.

[2] Studienblatt zum hl. Johannes in Weimar.

[3] P. Marchese l. c. II, 179. Milanesi bei Vasari IV, 184, nota 1.

vielleicht auf Anregung, des P. Pagnini, welcher 1511 wieder Prior geworden, sich auflöste. Albertinelli schrieb den Theilungsact[1]; auf jeden kamen 412 Ducaten. Der Frate erhielt eine Reproduction des einst für Murano bestimmten Altarbildes, zwei andere, jetzt verlorene, und den Entwurf für den Rathssaal; Albertinelli wurden ein Werk Filippo's (wohl Filippino's), ein solches des Frate, Adam und Eva darstellend, und fünf andere Sachen zugesprochen. Die Dinge im Atelier sollten dort verbleiben[2] und einst an Mariotto fallen. Es scheint, daß letzterer, entmuthigt durch diese Trennung von seinem alten Freunde, den Plan faßte, der Malerei zu entsagen; doch war er 1513 wieder mit einem Auftrage für den Mediceerpalast beschäftigt.

Obzwar der Mithilfe seines Gefährten beraubt[3], zeigte der Frate im Jahre 1512, wie im folgenden, unverkürzte Productionskraft. Es entstand die jetzt im Pitti befindliche Wiederholung des Bildes im Louvre, mit einiger Veränderung des Motivs, bestimmt, das an die Republik verkaufte Altarbild von S. Marco zu ersetzen. Mit ersterer Composition verglichen, hat nicht nur ein Zuwachs an Personen stattgefunden, sondern es tritt auch in dem schönen Pyramidalbau der Mittelgruppe feinere Anmuth und ein flüssigeres Spiel der Linien hervor. Vasari meint, der Frate habe sich bemüht, im Helldunkel Leonardo's Relief zu erreichen, und es sei unmöglich, einen Vorgang lebendiger darzustellen[4]. In der That bezeichnet ungemeine Kraft der Plastik und gefälliger Fluß des Linienspiels die Höhe malerischer Darstellung. Auf jeder Seite der Hauptgruppe befinden sich je sechs Figuren, welche links von S. Georg, im Harnisch[5], rechts von S. Bartholomäus[6] angeführt werden. Auf den Thronstufen zwei Engel, während vier schwebend den Baldachin halten. Vasari lobt besonders erstere, welche musiciren: man glaube, der Ton sei eben erst den Lippen entflohen und klinge noch im Ohr des Beschauers.

Die Jungfrau mit dem Baldachin, in S. Marco, ist, wie Vasari bemerkt, bald nach jenem Werke entstanden[7], um als Gegenstück zur Ver-

---

[1] P. Marchese l. c. II, 606.

[2] Es befand sich darunter auch eine lebensgroße Gliederpuppe, welche, ganz wurmstichig, in Vasari's Hände gelangte, der sie sorgsam aufhob. Jetzt in der Guardaroba der Akademie zu Florenz. Vgl. Vasari IV, 195 s.

[3] Die Signatur lautet: ‚1512. Orate pro pictore.' Es ist also nicht, wie Crowe und Cavalcaselle glauben, ‚die bedeutendste von allen gemeinschaftlichen Leistungen der beiden Genossen'.

[4] Vasari IV, 185: ‚Non è possibile, in quella oscurità di colorito che ha tenuto, far più viva cosa.' Er beklagt, daß Anwendung von viel Ruß- und Elfenbeinschwarz die Schatten sehr gedunkelt hätte, aber es sei ‚tutta l' opera con ombra scura sfumatamente cacciata'.

[5] Handzeichnung bei M. Malcolm in London. Crowe und Cavalcaselle nennen irrthümlich S. Michael; vgl. IV, 2, S. 464.

[6] Studie in den Uffizien, Nr. 1141.

[7] Von Crowe und Cavalcaselle (IV, 2, S. 459) in das Jahr 1509 verlegt.

mählung der hl. Katharina zu dienen. Das Motiv gestaltet sich einfacher: Vor dem Thron der Jungfrau knieen die hll. Martha und Magdalena, an den Seiten stehen je zwei Heilige, Engel halten die Draperie. Bottari erzählt, Pietro da Cortona habe dieses Bild für ein Werk Raffaels gehalten, und es ist in der That hoher Schätzung würdig.

Es seien noch zwei kleinere Tafeln aus der Marcuswerkstatt citirt, welche sich in der Akademie zu Siena befinden: Magdalena und Katharina von Alexandrien, einst der Kirche S. Spirito angehörig und mit der Signatur der Ringe, nebst Datum 1512, versehen.

Seitdem sich für Raffael eine so fruchtbare Thätigkeit in Rom erschlossen und der Ruf derselben in die Marcuswerkstatt gedrungen war, mußte der Frate sich angetrieben fühlen, den jüngeren, fernen Freund in seiner glänzenden Blüte zu schauen. Seine Oberen gestatteten ihm die Reise dahin. Er passirte Viterbo und hielt sich einige Wochen in dem Convent der Madonna della Quercia auf. Für bewilligte Gastfreundschaft malte er dort ein jetzt verlorenes Bild: Christus als Gärtner vor Magdalena, begann auch ein zweites: Maria, von heiligen Dominikanern umgeben, welches erst 1543 durch Fra Paolino beendigt wurde [1]. In Rom fand Bartolommeo einen Gönner an Fra Mariano Fetti [2], Laienbruder von S. Marco in Florenz und früher Piagnone, jetzt auf Seite der siegreichen Partei und vom Cardinal Giovanni de' Medici begünstigt. Mit Leo X. scheint der Frate nicht in Beziehung gekommen zu sein. Sein ernster Charakter, die Anhänglichkeit an Savonarola und dessen reformatorische Ideen mögen ihm in den Augen des Mediceers geschadet haben. Nachdem Bartolommeo die Werke seines Freundes in Augenschein genommen und mit Theilnahme das Erblühen dieses unvergleichlichen Talentes verfolgt, nachdem er Michelangelo's eigenartige Formsprache gewürdigt und den Auftrag erhalten, für die Kirche von S. Silvestro die Apostelfürsten zu malen, deren Originalcartons sich in Florenz befinden [3], scheint er Rom verlassen zu haben, und zwar, wie Vasari später im Leben des Rosso bemerkt, des Klimas halber und ohne daß er etwas ausführte. Es wäre auch nicht glaublich, daß er in der kurzen Zeit seines Aufenthalts, wo er so viel zu sehen bekam, zwei Cartons und entsprechende Tafeln hätte vollenden können; sie mögen also von Florenz hingeschickt worden sein. Die jetzt im Quirinal befindlichen Figuren sind in Nischen postirt und zeigen große, etwas

---

[1] P. Marchese l. c. II, 103.

[2] Auf sein Ansuchen bei Julius II. war der Convent von S. Silvestro den Dominikanern der toscanischen Provinz überlassen worden. Fra Mariano erhielt dann auch das Amt des Piombo, welches einst Bramante als Auszeichnung verliehen wurde (Gaye, Carteggio II, 135), vermuthlich nur für seine Gabe, den Papst als Possenreißer bei Tisch zu unterhalten. Paride de' Grassi nennt ihn ‚familiaris ridicularius‘.

[3] In der Akademie. Zwei Entwürfe in den Uffizien. Der Vermerk des Syndicus von S. Marco spricht ausdrücklich von zwei Bildern, vier Ellen groß.

leere Formen, augenscheinlich von Michelangelo beeinflußt. An der Petrusfigur findet man mehrfache Retouchen.

Mitte Sommer 1514 war Fra Bartolommeo wieder in Florenz. Da seine Gesundheit hier sich nicht bessern wollte, schickte man ihn in das Hospiz von S. Maria Maddalena in Pian di Mugnone, begleitet von den Gehilfen Fra Paolino und Agostino, hoffend, die Luft der Campagna werde ihm dienlich sein. Den Gefährten zur Uebung ließ er einige Fresken entwerfen und malte selbst eine Jungfrau mit Kind im Arm, welche alle Merkmale freieren Stiles an sich trägt, ja an die Madonna della Sedia anklingt[1]. Die Technik ist kühn, das Colorit frisch und durchsichtig. Zurückgekehrt nach Florenz, versuchte der Frate mit neuer Spannkraft Hand an größere Werke zu legen. Zunächst war es ein hl. Sebastian, den er statuarisch als Einzelfigur behandelte. Anfangs kam das Bild in die Kirche, wo es 1516, zu der Zeit, wo der Syndicus den Katalog von des Frate Werken aufsetzte, noch vorhanden war; derselbe schätzte es aber nur auf 20 Ducaten[2]. Ein Kunsthändler, Giovanni della Palla, erwarb es und verkaufte es nach Frankreich, wo es verschollen blieb, bis P. Bayonne es im Besitz von Herrn Benjamin Alaffre in Toulouse entdeckte, der es 1871 seinem in Bézenas lebenden Sohne hinterließ[3]. Die Gestalt des hl. Sebastian präsentirt sich von vorn gesehen; auf das rechte Bein sich stützend, blickt er zu einem Engel auf, der ihm die Palme des Sieges reicht; drei Pfeile haften in seinem jugendlichen, bis auf die Leibbinde entblößten Körper.

Aus dem Jahre 1515 stammen drei großartige Werke. Zunächst die lebensvolle Composition der Mater misericordiae für S. Romano in Lucca, jetzt in der dortigen Galerie. Im Convent jener Stadt war Santi Pagnini seit 1513 Prior, und es scheint, daß dieser ihn eingeladen und zu einem zweiten Bilde angeregt habe. Der Frate nahm den Weg über Pistoja und schloß hier mit dem Pfarrer Jacopo Panciatichi den Vertrag über eine Tafel in S. Domenico. Der Preis betrug 100 Ducaten, aber das Werk, dessen weder der Syndicus noch Vasari gedenken, scheint nicht ausgeführt worden zu sein. Besteller der Mater misericordiae in Lucca ist Fra Sebastiano Lombardi de' Montecatini, dem Alexander VI. erlaubt hatte, außerhalb des

---

[1] 1868 abgesägt und nach S. Marco gebracht, jetzt in der Akademie daselbst.

[2] Es klingt wenig glaublich, was Vasari diesen Thatsachen hinzufügt und was man ihm nachbetet. Ein hl. Sebastian, von dem so ernsten Frate gemalt, wird in der Zeit der Renaissance durch seine Nacktheit schwerlich Aergerniß erregt haben; auch hatte der Autor nicht nöthig, der Künstlerwelt sein Verständniß des bloßen Körpers darzulegen, da er dies in dem schönen Sebastian zu Besançon schon gethan hatte.

[3] P. Bayonne, Comment j'ai retrouvé le S. Sébastien de Fra Bartolommeo, in: L'Année dominicaine, décembre 1875; janvier 1876. Vgl. P. Marchese l. c. II, 116 ss. Das Bild hatte sich in einem der königlichen Schlösser bei Paris befunden, von wo es in der Revolution geraubt und nach Montpellier verkauft wurde. Siehe auch Giornale Ligustico, fasc. di marzo 1878.

Klosters zu leben, und der seit 1498 Rector von Loppeglia war. Es scheint, daß Fra Bartolommeo das Altarbild in Lucca selbst gemalt habe [1].

Das Motiv ist das alte christliche der unter dem Mantel der Jungfrau sich bergenden Gläubigen [2]. Hier erscheint es mit Kühnheit in die Sprache der Renaissance übersetzt. In hochdramatischer Geberde den Arm emporwerfend, richtet Maria den Blick auf den oben schwebenden Heiland, aus voller Kraft mütterlicher Würde ihm ihre Verehrer anbefehlend. Engel halten über ihr eine Tafel mit der Inschrift: Misereor super turbam; andere breiten den weitfaltigen Mantel aus, dessen grünes Futter den Köpfen der sich bergenden Gläubigen als wirkungsvolle Folie dient. Der Stifter, eine vornehme Gestalt in rothem Mantel, wird von einem Dominikaner auf die Madonna hingewiesen; davor die raffaelisch gedachte Gruppe einer älteren und jüngeren Frau nebst zwei Kindern. Herrlich wirkt das Spiel des Lichtes, nur mild gedämpft durch transparente Schatten, welche hier jene dem Correggio eigene Zartheit erreichen [3]. Trotz dieser Vorzüge bekunden einzelne Typen, so auch der allzu breite Kopf der Madonna, zunehmende Wucht des Stiles in jener letzten Epoche des Malers.

Derselben Zeit gehört das Madonnenbild in der Ermitage zu S. Petersburg, welches Maria mit dem sich anschmiegenden Kinde darstellt, ähnlich wie es Raffael in der Madonna della Sedia gethan hat. Durch Putzen und Nachbessern hat sich die Frische des Colorits verloren [4].

Die Verkündigung im Louvre datirt aus demselben Jahre; aber es ist nicht sowohl der Vorgang selbst, als die Verehrung desselben durch sechs um Maria versammelte Heilige ausgedrückt, indem sie, in einer Nische thronend, durch den Engel begrüßt wird.

Der Frate hatte, als er von Lucca über Pistoja und Prato zurückkehrte, seinen Oheim Giusto in der Lastruccia aufgesucht und einige Tage bei ihm zugebracht. Er theilte seinem Verwandten mit, der König von Frankreich habe nach ihm verlangt [5], und es würde wohl einige Zeit dauern, ehe sie sich wiedersehen könnten. Während seines Aufenthaltes in Prato war der Maler ersucht worden, eine Assumptio zu entwerfen, die nicht mehr vorhanden ist, auch gab er dem Convent einen Christuskopf und eine Madonna, deren Cavalcanti im Verzeichniß Erwähnung thut.

In jene Zeit hoher Reife des Stils haben wir die großartig drapirten Figuren des Job und Isaias zu versetzen, deren gedämpfte Farben-

---

[1] P. Marchese l. c. II, 133.

[2] L. Ciardetti, Di un quadro rappresentante la Madre della Misericordia di Fra B. e dell' incisione eseguitane da Gius. Sanders, Firenze 1834.

[3] Inschrift: ‚1515. F. Bartolomeus or. pr. pictor Florentinus.‘ Handzeichnungen in Weimar.

[4] Kniestück, Holz. Auf einer Tafel: ‚Mater Dei, 1515‘, unten: ‚Bart. Flor. ord. pr.‘

[5] Bibliografia pratese p. 115, bei P. Marchese l. c. II, 139 s.

pracht an venetianische Meister erinnert[1]. Im Herbst des Jahres 1515 war der Frate wieder nach Pian di Mugnone gegangen, wobei ein kleines Fresco der Verkündigung entstand. Damals verlor er Albertinelli, seinen Jugendfreund, der auf dem Wege von Rom in Viterbo erkrankte, sich in einer Sänfte nach Florenz bringen ließ und am 5. November daselbst aus dem Leben schied.

Unter den Werken des Jahres 1516 ist zunächst jene Assumptio zu nennen, die der Frate während seines Aufenthaltes in Prato zu malen übernommen hatte, und welche sich jetzt in kläglicher Verfassung zu Neapel befindet. Die Tafel ist oben abgerundet und zeigt Maria auf Wolken schwebend, unten zwei Engel, daneben Johannes Baptist und Katharina von Alexandrien, am offenen Grabe knieend[2].

Größere Aufmerksamkeit verdient das von Salvadore di Giuliano Billi in Auftrag gegebene Bild des Auferstandenen mit den Evangelisten, worin Fra Bartolommeo eine schon an das Theatralische streifende Kühnheit und Breite malerischen Ausdrucks gefunden hat. Der Name des Stifters dürfte für das Motiv entscheidend gewesen sein: um den mit energischer Geberde vom Piedestal herabschreitenden Erlöser, dessen Linke ein Stabkreuz hält, schaaren sich die Evangelisten. Davor zwei Engel, ein Tondo der Welt haltend, darüber ein Kelch und die Inschrift: Salvator mundi. Die Typen entbehren hier doch feinerer Charakteristik, und allzu starke Bewegung alterirt das Gleichmaß der Composition; Anlehnung an Michelangelo macht dies erklärlich.

Dem Jahre 1516 gehören ferner an: die Brustbilder von Heiligen aus dem Dominikanerorden in S. Marco; die beiden heiligen Familien im Palast Corsini zu Rom und im Pitti; die schöne Präsentatio, jetzt im Wiener Belvedere; die decorativen Einzelfiguren von S. Marcus[3] und Vincenz des Pitti und der Florentiner Akademie. Zeichnet sich jene heilige Familie im Palast Corsini durch an Leonardo gemahnende Technik aus, während die Figuren etwas plump und schwer geworden sind, so ist die Darstellung im Tempel[4] ein edel einfaches Bild voll milder Würde und anmuthender Frische in dem lieblichen Kinde. Welche mütterliche Sorge bei Maria, welches Gefühl bei Joseph[5] und welche heilige Freude bei Simeon und Anna hat der Maler in holdem Ausdruck zu vereinen gewußt! Das Colorit hat zwar durch Abputzen

[1] In den Uffizien Nr. 1126. 1130. Daselbst ein Rundbild des Padre eterno, Entwurf, unter Nr. 1152.

[2] Die in Berlin unter Nr. 249 befindliche Himmelfahrt Mariä gehört nur nach Plan und Zeichnung dem Frate an.

[3] Den Propheten Michelangelo's nachgebildet, einst in der Kirche von S. Marco. S. Vincenz, früher auch daselbst, war schon zu Vasari's Zeiten verdorben.

[4] Wien, Ital. Schule, Saal IV, Nr. 29. Vasari IV, 196. Gestochen von Langer und Perfetti.

[5] Zeichnung in den Uffizien.

der Lasuren gelitten, trotzdem ist der Eindruck noch ein herzerfreuender. Die Inschrift besagt: ‚Orate pro pictore olim sacelli hujus novitio‘, denn das Bild war für die Kapelle des Noviziates bestimmt. Erst 1781 kaufte es der Großherzog Leopold für die Uffizien und überließ es dann an Kaiser Joseph II.

Am 30. November 1516 war Leo X. in Florenz eingetroffen und hatte im Convent von S. Maria Novella Quartier genommen. Das Fest der Epiphanie aber beging er in S. Marco und verhieß dem Wunsche der Brüder Gewährung, die Heiligsprechung ihres Ordensbruders Antoninus betreiben zu wollen. In Aussicht solcher Zusage, oder zur Erinnerung an jenen Besuch mag die kleine, jetzt im Besitz des Earl Cowper zu Panshanger befindliche Composition entstanden sein, welche das Begräbniß des Heiligen vorführt, gewiß nur als Vorbereitung für ein Bild größeren Maßstabes. Treffende Individualisirung, geschickte Vertheilung von Licht und Schatten, sichere Perspective lassen erkennen, daß der Frate als Meister des hohen Stils auch im Kleinen den Blick aufs Große nicht verloren hatte, sondern daß ihm ein Historienbild vorschwebte, wie es vielleicht alle übrigen Werke des Malers in Schatten gestellt hätte [1].

Am Anfang des Jahres 1517 bedurfte Fra Bartolommeo dringend der Erholung und suchte abermals die friedliche Gegend von Pian di Mugnone auf. Als hätte er das bevorstehende Scheiden von der Welt geahnt, war des Malers geschickte Hand noch im Fresco des Nolimetangere bemüht, einen besonders warmen Ausdruck gläubiger Hingabe an den Erlöser zu finden. Es erinnert an die Darstellung Giotto's und wirkt in der friedlichen Umgebung jenes Ortes um so ergreifender [2]. Auf dem Stein die Inschrift: ‚Inveni quem diligit anima mea‘, wie ein dankbares Bekenntniß des Malers für die gnadenreiche Führung seines Lebens.

Er fand aber zu Pian di Mugnone nicht die gewünschte Heilung und mußte in die Bäder von S. Filippo. Am 14. Juni 1517 schrieb er an Alfonso, den Herzog von Ferrara, sich beziehend auf frühere Aufträge und sich entschuldigend, daß er, schwacher Gesundheit und vieler Arbeit wegen, noch nicht ihm habe genügen können. Er sende aber das Madonnenbild und einen Christuskopf für die Herzogin, habe auch noch anderes in Vorbereitung. Wir ersehen aus diesem Briefe, daß der Maler in Ferrara nicht unbekannt war [3].

---

[1] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 475.

[2] Als der Verfasser dieses Werkes Pian di Mugnone besuchte und den Spuren des Frate nachging, hat er den geschilderten Eindruck recht lebhaft empfunden.

[3] Die Annahme von Crowe und Cavalcaselle, daß der Frate erst 1517 dort gewesen, klingt nicht glaublich wegen des kurzen Zwischenraums, ebenso wenig, daß er schon 1508, auf der Reise nach Venedig, das herzogliche Paar kennen lernte, wie P. Marchese annimmt, denn der Abstand zwischen Auftrag und Erfüllung wäre allzu groß. Der Brief des Frate, von Campori zuerst in der Gazetta di Modena (n. 862) publicirt, bei Marchese (l. c. 160 s.).

Aber sein Tagewerk ging nun zu Ende. Die Bäder hatten ihm Heilung nicht gebracht. Bald nach der Rückkehr überkam ihn ein Fieber und raffte ihn nach vier Tagen dahin; am 31. October 1517 wurde er beigesetzt[1]. Der Verlust dieses so berühmten Malers und eifrigen Religiosen im blühendsten Mannesalter betraf den Convent und die Stadt schwer, der er so viel Ehre verschafft hat. Kein Denkmal bezeichnet seine Ruhestätte; denn es war ihm nicht vergönnt, wie Fra Angelico, den seinem Andenken huldigenden Beschützer zu finden. Man widmete ihm nur ein Elogium, das Vasari in der ersten Ausgabe mittheilt. In der Geschichte der italienischen Malerei nimmt Fra Bartolommeo einen hervorragenden Platz ein, indem er, anknüpfend an den hohen Stil Giotto's und Masaccio's, nicht, wie Ghirlandajo es that, die Kunst weltlichen Principien dienstbar machte, sondern der religiösen Historienmalerei einen ehrenvollen Platz zu erringen bemüht war. Auf das Große und Einfache hinzielend, wie Masaccio, offenbart er in seinen symmetrisch aufgebauten Compositionen eine Fülle von Linien- und Formenschönheit, die ihn Leonardo und Raffael nahe bringt. Alle Factoren seiner eminent malerischen Werke klingen harmonisch zusammen im Wohllaut eines Hymnus zum Preise des ewig Schönen. Sanft und friedfertig, ein treuer Anhänger Savonarola's, machte er sein Talent frei von jeder Selbstsucht und hatte deshalb niemals, gleich Michelangelo, bittere Anklage gegen sich selbst zu erheben. Wohl scheint es uns, er habe in den nackten Christuskindern und den Engeln mehr dem Sinnlichen gehuldigt, als die Aufgabe religiöser Kunst dulden will, welche zunächst für den Altar und Erbauung sorgen muß; es bleibt jedoch zu erwägen, daß die ernste Stimmung jener Bilder den sinnlichen Reiz mildert, daß dieser auch nicht als Selbstzweck, sondern untergeordnet vorhanden ist. Die Renaissance hatte das der frühen christlichen Kunst aus dem Alterthum überkommene und als symbolisch gepflegte ideale Gewand vielfach beseitigt, oder durch hartbrüchiges Modewerk ersetzt. Es bleibt das Verdienst Fra Bartolommeo's, mit Leonardo und Raffael die Florentiner Malerei von der erdrückenden Wucht des Naturalismus befreit, ihr die verschütteten Quellen reinerer Inspiration wieder geöffnet, das zeitlose Costüm erneuert zu haben.

Sämmtliche Studien und Entwürfe Bartolommeo's gingen an seinen Gehilfen, Fra Paolino, über[2], der sie in eigenen Bildern verwerthete. Gegen Ende seines Lebens übermachte er sie der Dominikanerin Plautilla Nelli, welche der Malerei huldigte. Nach ihrem Tode ward jene Sammlung zerstreut. Die Uffizien, die Museen von London, Berlin, Wien und Dresden, Lille, der Louvre theilten diese Blätter. Manches kam später in Privatbesitz, nach London zu Mr. Malcolm und Mr. John Postle Heseltine, nach Paris zu M. Bonnat.

[1] Docum. XII bei P. Marchese l. c. II, 612: ‚Mortuus est in hoc conventu die ultima Octobris 1517.‘

[2] P. Marchese l. c. II, 167 ss. 184 s.

Fra Bartolommeo, Pietà. Palazzo Pitti in Florenz. (Zu S. 685.)

Außer Fra Paolino hatten Cecchino del Frate, Giovanni Cianfanini, Gabriele Rustici, Fra Agostino, Fra Andrea die Unterweisung Bartolommeo's genossen; mehrere Maler suchten seinen Stil nachzuahmen, keiner mit mehr Glück, als Mariotto Albertinelli.

Wir haben noch zum Schluß des Meisterwerkes zu gedenken, welches jetzt dem Pitti angehört, der edlen Pietà. Vasari hat die Vollendung jener Composition dem Bugiardini zuertheilt, aber der Augenschein bestätigt das keineswegs. Sein Antheil mag sich auf Hinzufügung zweier Heiligen beschränkt haben, welche nicht zur Anlage paßten und später beseitigt wurden[1]; im übrigen ist die Meisterhand des Frate allein sichtbar. Mit welchem Seelenadel hat er diese echt christliche Darstellung aufgebaut, in ihrer so einfachen, natürlichen und erschöpfenden Charakteristik[2]: Auf einem kleinen Postament, gestützt von Johannes, ruht der Leichnam des Herrn. Ueber ihn beugt sich voll Leid und Ergebung Maria, das erblichene Haupt ihres Sohnes an sich ziehend. Kein Klagen aus dem Bilde heraus, wie bei van Dyck, stört jene heilige Feier, sondern Hingabe an den Willen des Ewigen verklärt die Schmerzen dieser Mutter der Welt! Zunächst Jesu kommt Johannes, der liebende Freund, sein Haupt dem Beschauer zuwendend, erzählend von der Größe des Opfers und der Qual seines treuen Herzens. Ueber die Füße des Herrn neigt sich die prächtige Gestalt der Büßerin, tief versenkt in Anbetung und Reue, sich nicht werth erachtend, das so geliebte Antlitz zu schauen. — Wir denken hier an zwei andere Compositionen des ehrwürdigen Gegenstandes: an Giotto's Fresco in Padua und an Perugino's Altarbild. Fra Bartolommeo hat die Vorzüge beider in jenem Meisterwerke vereinigt.

Mariotto Albertinelli.

Das Leben dieses Malers hat sich schon theilweise als mit den Schicksalen des großen Dominikaners Baccio della Porta verflochten dargestellt und bedarf nur noch der Ergänzung. Er ist am 13. October 1474 als Sohn des Goldschlägers Biagio di Bindo zu Florenz geboren[3] und sollte

---

[1] Bocchi hat sie noch gesehen. Vgl. Bellezze della città di Firenze etc., ed. Cinelli, 1677, p. 304. Auf der ähnlichen Composition des Andrea del Sarto sind sie vorhanden, nicht zum Vortheil derselben.

[2] P. Marchese l. c. II, 95: ‚Io non dubito di collocare questo depinto allato ai due di Lucca e dirlo terzo in tanta gloria.' Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 480: ‚Die Gruppe, in der Composition aufs eingehendste durchgeführt, stellt gleichsam einen Auszug aller malerischen Bestrebungen des sechzehnten Jahrhunderts dar.' Es gibt in den Uffizien eine Federzeichnung, in Weimar zwei Studien zur heiligen Magdalena.

[3] Vasari IV, 217, nota 2. Er stammt aus der ‚famiglia popolana' der Albertinelli, richtiger der Bertinelli, nicht aus der altadeligen desselben Namens. Auf dem Bilde im Louvre lautet die Inschrift: ‚Mariocti Debertinellis opus.'

zunächst das Handwerk seines Vaters ergreifen, zog aber die Malerei vor und ward Cosimo Roselli übergeben, in dessen Werkstatt sich Beziehungen mit Baccio della Porta anknüpften [1]. Als letzterer das im Hospital von S. Maria Nuova gemalte Fresco unvollendet zurückließ, war es Mariotto, der die letzte Hand daran legte. Während des Noviziates seines Freundes setzte er die Künstlerthätigkeit fort, und es gelang ihm, einen Namen zu erwerben, um so mehr, da der Frate zunächst nicht daran dachte, die Malerei wieder aufzunehmen [2]. Sein bestes Werk ist zweifellos das edel empfundene Bild der Heimsuchung, jetzt eine Zierde der Uffizien, im Jahre 1503 für eine Bruderschaft gefertigt. Vor einer offenen, antiken Halle, mit reichverzierten Säulen, treffen sich die begnadigten Frauen. Maria, eine hohe Gestalt voll Würde und Ernst, ist stehen geblieben, während Elisabeth, sich demüthig neigend, ihre Rechte faßt und die Linke vertraulich ihr auf die Schulter legt. Beide Gestalten sind so rein empfunden und so edel aus ihrem inneren Wesen heraus dargestellt, daß Mariotto sich hier selbst übertroffen hat. Das Colorit ist leuchtend, vom wärmsten Ton, die Anwendung der Lasuren, des Sfumato ergibt völlige Kenntniß von Leonardo's technischen Principien. Durch jene Säulenhalle wird die Gruppe wie von einem Rahmen umschlossen, während blaue Luft und friedliche Landschaft den Hintergrund bilden. Gefolge der beiden Frauen ist vermieden; Sabbathstille ruht über dem Geheimniß dieser ersten Berührung des kommenden Erlösers und seines Vorläufers. An der Predella drei kleinere Scenen: Verkündigung, Geburt und Darstellung im Tempel.

Nähert sich Albertinelli hier dem großen Stil des Frate, so erscheint das Rundbild der Geburt Christi, im Louvre, mehr vom Geiste Filippino's inspirirt. Andächtige Stimmung ist auch hier vorwaltend. Recht anmuthig präsentirt sich die Landschaft [3].

Zu dieser Zeit hatte der Frate seinen Bruder Piero dem Freunde übergeben, ihn zum Maler heranzubilden. Wir schließen daraus, daß der Charakter Mariotto's, den Vasari als recht zweifelhaft schildert [4], doch nicht so unzuverlässig gewesen sein kann, da weder der Frate, noch der gewissenhafte Prior, Santi Pagnini, Bedenken fanden, ihm den Knaben anzuvertrauen und mit ihm zugleich die Verwaltung des liegenden und beweglichen Ver-

---

[1] Ihre erste Verbindung, nachdem sie die Werkstatt Rosselli's verlassen hatten, dauerte bis gegen 1494 und löste sich politischer Meinungen halber. Nach der Vertreibung Piero's erneuerte sich das Verhältniß; doch weiß man nicht, wie lange es damals bestanden hat.

[2] Vasari schildert in übertriebener Weise das Leid des Malers über die Trennung von Bartolommeo: ‚era quasi smarritto e fuor di se stesso; e si strana gli parve questa novella, che, disperato, di cosa alcuna non si rallegrava.‘

[3] Pitti Nr. 365.

[4] Vasari IV, 222: ‚Era Mariotto persona inquietissima e carnale nelle cose d' amore.‘

mögens[1]. Bartolommeo hatte seinen Antheil dem Bruder überlassen; Albertinelli sollte diesen in seinem Hause halten, bekleiden, nähren und unterrichten, wogegen ihm der Zinsgenuß der Hinterlassenschaft anheimfiel[2].

Zu jener Zeit malte Albertinelli das Wandbild der Kreuzigung in der Certosa, und die Madonna mit Heiligen für S. Trinità in Florenz, welche jetzt dem Louvre angehört. Das Fresco zeigt die herkömmliche Anordnung: Maria zur Rechten des Erlösers mit erhobenen Händen, Magdalena knieend am Stamm des Kreuzes, Johannes, links stehend, oben zwei Engel, das Blut aus den Wunden auffangend. Wir finden hier nicht die gewählte Anlage und vornehme Sprache, wie auf dem Bilde der Heimsuchung, vielmehr erscheinen die Gesten etwas leer und pathetisch[3]. Aus demselben Jahre stammt die Jungfrau mit dem Kinde, welches Hieronymus und Zanobius segnet, ein Werk, das an die Tafel von S. Marco erinnert und eine treffliche landschaftliche Ferne aufweist. Eine Madonna von 1509, im Museum Fitzwilliam zu Cambridge, ist stark durch Retouchen verändert: Maria hält das auf einer Balustrade stehende Kind, zu dem der kleine Johannes hinaufblickt; daneben ein Vogel und eine Blumenvase[4].

Ansprechender wirkt die jetzt der Akademie zu Florenz angehörige Verkündigung, vom Jahre 1510, für die Compagnia di S. Zanobi gefertigt[5]. Vasari erzählt, der Maler habe sich besondere Mühe gegeben, das Bild den lokalen Verhältnissen anzupassen, und dasselbe auf den Hochaltar gestellt; es lag ihm besonders das Relief am Herzen, und er that sein äußerstes in Herausbildung der Körperformen. So Vasari. Die Composition entbehrt, vielleicht infolge jener besonderen Mühe, Außergewöhnliches zu leisten, der Einfachheit und hat etwas Zopfiges angenommen, was sich besonders in den flatternden Gewändern der Engel kundgibt. Das Colorit ist hell, erscheint aber durch Abreiben und Ausbesserungen alterirt. Der Maler gerieth mit

---

[1] Vgl. P. Marchese l. c. II, 36 ss. Im Instrument heißt es: ‚Affidarsi a Mariotto di Biagio Piero di Pagholo del Fattorino a imparare l' arte del dipingere etc. per il corso di anni sei etc. senza prezzo o cosa alcuna per tutto il tempo suddetto.'

‚Dichiararsi Mariotto paratore, conservatore, allocatore ed affittatore di tutti i beni che si trovano della eredità di Pagolo di Jacopo del F.' (l. c. p. 37).

[2] ‚Dal lato suo, Piero del F., e per esso Fra Bart. con facoltà dei superiori, obbligavasi a cedere a Mariotto Alb. per tutto il detto tempo l' usofrutto di tutti i beni sopradetti.' Doc. II bei P. Marchese. Derselbe wundert sich, daß man Albertinelli die Erziehung Piero's anvertraut habe: ‚Non loderò che Fra Bart. e il padre Santi Pagnini, a' quali doveano essere troppo noti la vita e i costumi di Mariotto Alb. gli affidassero la educazione morale e artistica del giovine Piero, e la cura delle sue sostanze.' Dies möchte nicht gegen die beiden ernsten Dominikaner sprechen, sondern eher gegen Vasari's Schilderung von der lockeren Moral Albertinelli's.

[3] Die Signatur gibt das Datum: ‚Sept. 1506.'

[4] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 495.

[5] Vasari IV, 223. Signatur: ‚Mariocti Debertinellis.'

dem Besteller wegen des Preises in Conflict, und es mußte eine Commission darüber entscheiden [1]. Maßvoller präsentirt sich die in der Akademie zu Florenz bewahrte Trinität, wo Colorit und Anordnung lebhaft an Fra Bartolommeo erinnern: Gott Vater, auf Wolken thronend, bietet den gekreuzigten Sohn der Welt dar. Durch Goldgrund steigert sich hier die Wirkung zum Feierlichen. Besondern Reiz wußte der Maler in die Engel zu legen [2]. Eine Wiederholung jenes Gegenstandes, mit nicht minder anziehenden Engelsfiguren, befindet sich im Museum zu Berlin.

Von 1506 datirt auch das Madonnenbild [3] in der Akademie zu Florenz, welches ebenfalls für die Kirche S. Giuliano bestimmt war.

Es ist glaublich, daß Bartolommeo's della Porta Rath und Einfluß auch zu der Zeit Mariotto beigestanden haben wird, wo er im Kloster nur noch religiösen Pflichten lebte. Anfangs 1509 begann eine neue Societät beider Maler, nachdem Piero, des Frate jüngerer Bruder, sich entschlossen hatte, Albertinelli's Unterricht aufzugeben und Cleriker zu werden. Für Bartolommeo war die Aufnahme des mit seiner Technik vertrauten Freundes in die Marcuswerkstatt sehr vortheilhaft. P. Marchese vermuthet, es habe das Atelier neben dem kleinen Chiostro gelegen [4], welches zum Hospiz der Religiosen führt, entsprechend der Via del Maglio, da der Chronist, von der Ankunft des Papstes Leo berichtend, erwähnt, das Festmahl sei neben dem Hospitium zugerichtet worden ‚quod prope artem pictoriam est'.

Ueber die Bedingungen jener unter Zustimmung des Priors geschlossenen Societät ist schon gemeldet worden. Zwei Documente sind uns darüber erhalten: der Auflösungs- und Theilungsact, sowie der Katalog des Syndicus. Außerdem ist es schwer, die Hände beider Maler an den einzelnen Werken abzugrenzen. Was das Altarbild von S. Romano in Lucca betrifft, so vermuthen Crowe und Cavalcaselle [5] Albertinelli's Mitwirkung. Die Societät begann aber erst am Anfang des Jahres 1509. Im Juni oder Juli 1508 war der Frate von Venedig zurück, und der Chronist betont, das Werk sei in kurzer Zeit vollendet gewesen [6]. Auch ist von dem auf 90 Ducaten geschätzten Bilde im Theilungsvertrag nicht die Rede. Dagegen möchte der Antheil Albertinelli's an der Assunta im Berliner Museum nachzuweisen sein, nicht minder an der Darstellung von Adam und Eva, welche der Frate nur

---

[1] Florenz, Akademie, Saal der großen Gemälde, Nr. 72. Schiedsrichter waren Perugino, Ridolfo Ghirlandajo, Francesco Granacci. Vgl. Vasari IV, 224.

[2] Florenz, Akademie, Saal der großen Gemälde, Nr. 70. Vasari IV, 222: Crocifisso con angeli e Dio Padre, figurando la Trinità in campo d' oro a olio.'

[3] Mit den hll. Dominicus, Nicolaus von Bari, Julianus, Hieronymus.

[4] P. Marchese l. c. II, 69. [5] IV, 2, S. 458. 497.

[6] ‚Dipinta in breve tempo.' Ricordanze B, ad ann. 1511, fol. 47 a tergo. Bei Marchese l. c. II, 72. Die im Katalog erwähnte Replica des Bildes, geschätzt auf 60 Ducaten, wird dem Frate zugesprochen.

entworfen hatte, die aber ersterem zugefallen war[1]. Das kleine Bild läßt in der zögernden Art, wie Eva im Begriff steht, die verbotene Frucht zu pflücken, während Adam ihr warnend zuspricht, eine tiefergehende Charakteristik erkennen, als sie sonst in jener Zeit üblich, wo das Motiv nur zur Schaustellung sinnlicher Reize dienen mußte. Der Vortrag ist sicher, das Colorit ansprechend. In derselben englischen Galerie finden wir eine Darstellung vom Opfer Isaaks, die sich der genannten an die Seite zu stellen vermag: Abraham ist bereit, den Sohn zu opfern, während ein Engel mit goldglänzenden Flügeln seine Rechte hemmt und auf den Widder hindeutet. Die Theile einer ‚Krönung Mariä', im Stuttgarter Museum, gehören ebenfalls in die Marcuswerkstatt und zeigen in den röthlichen Fleischtönen mit grünlich-blauen Schatten, wie in dem harzigen Bindemittel und sicherem Vortrag die Hand Albertinelli's[2].

‚Nach Auflösung der Societät', berichtet Vasari, ‚zog sich Mariotto von der Malerei zurück und beschloß, der weniger mühevollen Thätigkeit eines Weinwirthes obzuliegen, indem er am Ponte Vecchio al Drago eine Taverne und Osterie eröffnete. So glaubte er, aller beißenden Kritik der Maler zu entgehen und das ewige Geschwätz von Muskeln, Verkürzungen und Perspective loszuwerden. Anstatt Fleisch und Blut zu malen, wollte er eine Kunst üben, die solches hervorbringe, und anstatt des Tadels Lob über guten Wein hören.'[3] Bald aber drückte ihn die Niedrigkeit des Geschäftes, und er ergriff im März 1513 von neuem die Malerei, indem er zur Feier der Wahl Leo's X. die Lieferung von Wappenschildern für den Mediceerpalast übernahm. Dieser Zeit neuerwachter Thätigkeit dürfte das Verkündigungsbild in München angehören[4], welches die Jungfrau stehend in einer Halle vorführt, während Gabriel ihr knieend die Botschaft ausrichtet. An den Seiten der hl. Sebastian, dem ein Engel die Palme reicht, und die hl. Ottilia, mit dem Dolch im Halse. Das Bild ist durch Putzen beschädigt, und das Colorit leblos geworden. Schön die Gestalt des hl. Sebastian!

Mariotto's Leben neigte sich dem Ende zu. Er war nach Viterbo gereist, um im Convent della Quercia zu arbeiten; dort erfaßte ihn die Sehnsucht nach Rom, wo er an Fra Mariano einen Gönner fand, dem er für S. Silvestro di Montecavallo eine Tafel mit der Vermählung der hl. Katharina fertigte. Zurückgekehrt nach Viterbo, ward er von einem Fieber ergriffen und ließ sich in einer Sänfte bis Florenz bringen, wo er nach wenigen Tagen, am 5. November 1515, dahinschied. Mariotto hatte aus seiner Ehe mit Antonia nur einen Sohn, Biagio, mit dem seine Descendenz wahrscheinlich ausgestorben ist[5].

---

[1] Schloß Howard. Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 497.

[2] Stuttgart, Museum, Nr. 323. Morelli erkennt in dem kleinen Triptychon der Poldisammlung in Mailand: Maria mit dem Kinde, Katharina und Barbara, ein echtes Werk des Albertinelli. Vgl. Die Werke rc. S. 87.

[3] Vasari IV, 222. [4] Pinakothek, Saal, Nr. 545. [5] Vasari IV, 226, nota.

Piero di Cosimo.

Der älteste Gefährte Baccio's della Porta in der Werkstatt Rosselli's war Piero di Lorenzo, Sohn eines Goldschmiedes in Florenz, geboren 1462. Den Zunamen Cosimo führt er nach seinem Lehrer[1], dem er, nach Vasari, wie ein Sohn liebgeworden war. In seiner Jugend zeigte er lebhafte Fassungskraft und Ehrgeiz, aber auch eine Neigung zur Einsamkeit und Grübelei, die mit den Jahren zunahm, so daß er schließlich sich von allem Verkehr absonderte und in öder Werkstatt den Phantasien nachhing. An Menschen und Dingen erfreute ihn das Seltsame und Wunderbare, wie es auch bei Leonardo der Fall war; aber ihm fehlte strenge Schulung des Geistes, solchen Erscheinungen etwas für seine Kunst Wesenhaftes und Nützliches zu entreißen. Mit besonderer Vorliebe bewegte er sich in Darstellung antiker Fabeln, wo er seine Thierstudien anbringen, im Schmuck und Costüm dem Sinn für Phantastik huldigen konnte. Bei Festlichkeiten und Zimmerdecorationen wurde seine Erfindungskraft in Anspruch genommen und bewundert. Die in den Uffizien aufbewahrten Bilder von den Thaten des Perseus[2], mit ihren verzerrten, wundersam aufgestutzten Figuren, geben eine Andeutung von Piero's phantastischer Neigung. Als Landschaftsmaler ist er nicht unbedeutend und erinnert hier durch Genauigkeit im Detail an die Ferraresen. Als Baccio della Porta in Rosselli's Werkstatt eintrat, mochte Piero die Stelle eines ersten Gehilfen innehaben. Vasari meint, letzterer sei bis zu dessen Tode mit ihm verbunden gewesen, und Rosselli habe sich vielfach seiner bedient, da er dessen leichtere, der seinigen überlegene Manier anerkannte. Jedenfalls war Piero in Rom seinem Lehrer ein nützlicher Gefährte, als dieser von Sixtus IV. für die Kapelle berufen wurde. Daß er hier auch das Landschaftliche auszuführen hatte, wird anzunehmen sein. In Rom soll er viele Portraits gefertigt haben, darunter jenes des Duca Valentino, Sohnes Alexanders VI. Das neuerdings dem Piero zuerkannte Bildniß eines jungen Mannes in den Uffizien[3] zeigt einen dünnen, röthlichen Farbenton mit feinen Lasuren und erinnert in der weichen Pinselführung an Piero's Schüler, Andrea del Sarto[4], wie auch an Ridolfo Ghirlandajo.

Im Februar 1485 finden wir Rosselli wieder in Florenz und zwar für das Kloster von S. Ambrogio thätig, wobei ihm Baccio della Porta zur Hand ging, der für den älteren Piero keinerlei Neigung empfunden zu haben scheint. Uebrigens hatte sich letzterer um 1503 doch schon einen angesehenen Namen gemacht, da er beim Aufstellen des David von Michelangelo zur

---

[1] Vasari IV, 132: ‚gli portò amore come a figliuolo e per tale lo tenne sempre.'
[2] Uffizien Nr. 21. 28. 38 (Corridor). 1246.
[3] Uffizien, Corridor, Nr. 23.
[4] Vasari IV, 137: ‚Andrea del Sarto, che fu suo discepolo.'

Berathung gezogen wurde. Nach dem Tode Rosselli's führte er dessen Malweise fort. Die Erzählung Vasari's von der Abgeschlossenheit und Sonderart Piero's nach dem Hinscheiden seines Meisters ist eine verzweifelt düstere und vielleicht nicht in ganzer Strenge zu nehmen [1]. Danach hätte er nie seine Zimmer reinigen, in seinem Garten alles frei und wild aufschießen lassen, hätte seine dürftige Nahrung selbst bereitet und unregelmäßig eingenommen. Das Spielen der Phantasie beim Anblick einer alten Mauer, oder der Wolken hat er mit Leonardo und Albrecht Dürer gemein, die auch beim Dämmerlicht an einer verwitterten Kalkfläche Landschaften, Städte, Schlachten zu sehen glaubten und diese Uebung empfohlen haben.

Es ist naturgemäß, daß ein derartiger Charakter für das Andachtsbild mit seinen idealen Anforderungen keine besonderen Kräfte zu entfalten im Stande war. Vielleicht ist er bei jenen Tafeln in den Kapellen von S. Spirito betheiligt, wo sich durchkreuzende Malweisen ausprägen, oder an den Madonnen in S. Ambrogio und in S. Agostino zu Lucca [2]. Der röthliche Fleischton auf letzterem Bilde und die Haltung der Figuren deuten wenigstens auf Piero's Manier hin.

Starken Einfluß von Rosselli's Werkstatt verräth die thronende Madonna mit Kind in S. Pietro al Terreno bei Figline (Casentino). Alle Zeichnung des Körperlichen ist hier mangelhaft, die Proportionen sind kurz, die Typen der assistirenden Heiligen ziemlich ordinär, wenngleich nicht ohne Beseelung. Auch die doppelfarbigen Stoffe der Gewänder wirken schwer und massig. Reizvoll erscheint nur die an Mariotto oder Bartolommeo gemahnende Landschaft. Jenes Bild führt an Ort und Stelle Ridolfo's Namen, reiht sich aber an das der Uffizien so genau an, daß wir auf Piero schließen können. Eine Tafel in Florenz [3] zeigt uns Maria auf Marmorpodium knieend, während die Taube des Heiligen Geistes herabkommt; um sie gruppiren sich die hll. Johannes, Philippus, Antonius, Petrus, Margaretha und Katharina. Das Werk offenbart Mangel an künstlerischem Geschmack, die Typen der Heiligen sind durchgehends ordinären Charakters, das Colorit mit seinen grellen Tönen schließt sich dem an, nur im Typus der Hauptfigur hat Piero sich wohl an zartere Vorbilder älterer Florentiner gehalten. Sorgfältiger behandelt erscheint die ‚Jungfrau mit Heiligen' in der Sacristei der Innocenti, welche an Filippino erinnert. Das Beste dürften hier die sechs neben dem Thron knieenden, mit Kränzen geschmückten Engel sein, und jene zwei mit brennenden Kerzen, welche eine gewisse über Piero hinausragende Anmuth kundgeben. Auch das Colorit zeigt mehr Harmonie. Dazu eine schöne, tiefgestimmte Landschaft. Morelli erkennt in dem aus der Sammlung Woodburn der Dresdener Galerie

[1] Vasari IV, 133: ‚teneva una vita da uomo piuttosto bestiale che umano.'
[2] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 434.
[3] Uffizien Nr. 1250.

unter Signorelli's Namen zugegangenen Rundbild einer heiligen Familie[1] ein echtes Werk des Pier di Cosimo.

Von mythologischen Darstellungen sind außer den schon genannten der Perseussage das Londoner Bild[2]: Tod der Prokris, und Venus mit Mars, im Berliner Museum, zu nennen.

Der Maler ist, nach dem Zeugniß Vasari's, 1521 gestorben und wurde in S. Pier Maggiore beigesetzt.

Fra Paolino da Pistoja und Suor Plautilla Nelli.

Fra Paolino, geboren 1400 zu Pistoja als Sohn des Bernardino del Signoraccio[3], gehörte zu Fra Bartolommeo's Mitarbeitern in der Klosterwerkstatt und verdient als solcher Beachtung. Von seinem Vater[4] erlernte er die Anfänge der Kunst und mag dann frühzeitig ins Noviziat eingetreten sein, vermuthlich, wie auch Baccio della Porta, in S. Domenico zu Prato, von wo er später nach Florenz versetzt wurde, um dem Frate und Albertinelli behilflich zu sein[5].

Daß er mit Modelliren in Thon sich abgegeben, scheint eine Notiz aus dem Kloster von Pian di Mugnone zu bestätigen, worin es heißt, daß er zwei Statuen in halber Lebensgröße für die kleine Kirche S. Maria Maddalena fertigte, vielleicht nach Zeichnungen Fra Bartolommeo's[6]. An den Bildern der Marcuswerkstatt, welche die Signatur zweier ineinandergehender Ringe mit durchgestecktem Kreuz an sich tragen, ist Fra Paolino mehr oder weniger betheiligt, so an der Tafel im Belvedere zu Wien: Maria mit Heiligen, vom Jahre 1510[7]; um die thronende Jungfrau sind Dominicus, Petrus Martyr und vier weibliche Heilige versammelt. Die zwei Tafeln in der Akademie zu Siena, Magdalena und Katharina mit dem Rade, welche dort Fra Bartolommeo benannt sind, tragen ebenfalls das Zeichen der Werk-

---

[1] Dresden Nr. 21. Vgl. Lermolieff. Die Werke 2c., S. 232 f. Diese Ansicht theilt auch G. Frizzoni.

[2] Nationalgalerie Nr. 698. Aus der Sammlung Lombardi in Florenz.

[3] Er war der letzte Sproß der Familie. Vgl. Tolomei, Guida di Pistoja, 1821, p. 109 ss. Sein eigentlicher Name war Paolo, wegen seiner kleinen Statur wurde er Paolino genannt. P. Marchese l. c. II, 245.

[4] Pistoja besitzt noch eine Anzahl von Werken dieses unbedeutenden Malers. Vgl. Tolomei, Guida etc.

[5] P. Razzi meint, er sei 1503 dahin gekommen.

[6] P. Marchese l. c. II, 247. Aus dem Libro Debitori e Creditori del Ospizio di S. M. Maddalena in Pian di Mugnone: ‚si posono in chiesa in quelli nicchi di pietra quelle figure di terra fatte da frate Pagolo da Pistoja essendo giovanetto.'

[7] Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, I, 67. Das Bild hat zwei lateinische Inschriften. Die zweite enthält jene Worte aus der Legende des hl. Dominicus von Fra Teodorico, die auch Fra Giovanni da Fiesole am Fresco des Dormitoriums in S. Marco angebracht hat.

statt [1], daneben die Jahreszahl 1512. Sie sind gut gemalt, aber etwas kalt im Schattenton und gleichen nach technischer Seite hin dem Wiener Madonnenbilde. Da sie einst der Kirche S. Spirito daselbst angehörten, wo Fra Paolino und Fra Agostino nachweislich gearbeitet haben, so spricht dies für ihre Herkunft. Als Paolino nach Florenz kam, waren Fra Andrea und Fra Agostino in der Werkstatt beschäftigt. Der erstere scheint nur untergeordnete Dienste verrichtet zu haben; vom zweiten wissen wir, daß, als Fra Bartolommeo sich nach seiner römischen Reise krank in das Hospiz von Pian di Mugnone zurückzog, er zwei Gehilfen mitnahm, also Paolino und Agostino. Was damals gemalt wurde, ist nicht mehr vorhanden.

Vom Jahre 1511 stammt die Geburt Christi, in der Galerie Borghese zu Rom; eine Maria mit Kind und dem kleinen Johannes findet sich bei Sciarra-Colonna, eine heilige Familie im Palast Corsini [2].

Fra Paolino besaß nur ein untergeordnetes Talent und bemühte sich, den Werken seines Lehrers nachzueifern, was ihm noch am meisten in dem Wandbilde der Kreuzigung von S. Spirito in Siena gelungen ist. Nachdem er die Thonfiguren in Pian di Mugnone zur Zufriedenheit beendet, luden ihn die Dominikaner in Siena ein, für die Grabstätte eines gewissen Ridolfini das Epitaph zu fertigen, in welchem der Stil Bartolommeo's nachklingt [3]. Am schwächsten tritt die Figur des hl. Johannes uns entgegen, in der vielleicht Fra Agostino's Hand zu suchen ist, während die knieende hl. Katharina von Siena, mit den emporgehobenen Armen, an dieselbe Heilige auf Bartolommeo's Tafel für Murano erinnert und von Paolino herstammen dürfte. Die symmetrische, das ältere Schema wiedergebende Composition erreicht nicht jene dem Meister von S. Marco eigene Lebenskraft und Wucht plastischer Formen. Röthlicher Fleischton, schwärzliche Schatten, unelastische Bewegungen und straffe Umrisse sondern diese Schulbilder wesentlich ab von Fra Bartolommeo's eigenem Schaffenskreis. Wo aber Paolino Entwürfe des Meisters zu Gebote standen, leistete er viel Besseres als in diesem Fresco, wo mühsame Schraffirung des Auftrags andeutet, daß er sich nicht frei bewegte. Im folgenden Jahre verlor er seinen Meister, dessen Nachlaß ihm zu gute kam. Die 1519 im Hospiz von Pian di Mugnone auf den Hochaltar gestellte Tafel der Kreuzabnahme soll nach einem Entwurf desselben von Paolino gefertigt sein [4]: Maria, umgeben von Magdalena, Johannes, Dominicus und Thomas

[1] Siena Nr. 91. 99. [2] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 486 f.

[3] Einst unter Bartolommeo's Namen. Gestochen von Lasinio in der Raccolta delle più celebri pitture esistenti in Siena, Firenze 1835. Document bei P. Marchese l. c. II, 252, nota 1. Es heißt darin: ‚Si fece un crocifisso con quattro figure da canto, a capo el chiostro allato alla porta che entra in chiesa: et lo dipinse Fra Paolo da Pistoja, et ebbe in compagnia Fra Agostino converso.'

[4] P. Marchese l. c. II, 253, nota 2: ‚si messe in chiesa una tavola dell' altare, disegnata per mano di Frate Bartolommeo già dipintore, et praeventus morte, la

von Aquin, hält den todten Erlöser auf ihren Knieen. Sollte die Zeichnung wirklich vom Frate herrühren, so gehörte sie nicht zu seinen besten Sachen. 1524 bestellte ein gewisser Baldinotti bei ihm ein größeres Bild für die Servitenkirche in Pistoja [1], dessen Ausführung durch den Tod des Bestellers unterbrochen wurde. Es scheint auch, daß die Himmelfahrt Mariä, in S. Maria del Sasso bei Bibbiena, ganz von Paolino colorirt sei [2], ebenso wie das Bild des hl. Vincenz Ferrer in derselben Kirche, und die Madonna mit S. Lucia, nebst Dominikanerheiligen, in der chiesa inferiore zu Sasso, wo Paolino die Anfangsbuchstaben seines Namens beigesetzt hat. Aus demselben Jahre stammte eine Tafel für das Noviziat von S. Domenico in Fiesole. 1523 war für den Convent der Annunziata in S. Gimignano ein hl. Antonin gemalt worden, und zwar speciell für die Canonisationsfeier. Zwei Bilder des Malers aus demselben Convent sind in die Pfarrkirche der hl. Lucia in Barbiano bei S. Gimignano und in die des hl. Augustin gelangt, von wo letzteres 1866 in das Stadthaus übertragen wurde. Motiv des ersteren ist die thronende Jungfrau mit den hll. Katharina von Alexandrien, Magdalena, Hieronymus, Antoninus, Geminianus und einem anderen Ordensmann. Am unteren Saum drei kleine Rundbilder: Heimsuchung; Tobias und Raphael; Dominikanerheilige, inschriftlich von 1525 und im allgemeinen der Wiener Madonna ähnlich. Das Bild in S. Agostino ist nach einer Zeichnung Fra Bartolommeo's gemalt; neben der thronenden Jungfrau sehen wir Nicolaus, Vincenz Ferrer und zwei andere Heilige. Fleischfarbe röthlich, mit grauen Schatten und violetten Uebergängen.

Von einer Reise Fra Paolino's nach Viterbo berichtet die Chronik des Convents della Quercia. Er vollendete dort jene von Fra Bartolommeo angefangene Tafel. Seine letzten Jahre verlebte der Maler in Pistoja, wo er eine große Zahl Bilder für dortige Kirchen lieferte [3]. Den Ertrag derselben verwendete er zur Vergrößerung des Convents seiner Vaterstadt. Es scheint, daß er in den letzten Jahren mit Suor Plautilla Nelli in Florenz Beziehung pflegte, der er seinen künstlerischen Nachlaß mit den Zeichnungen Fra Bartolommeo's hinterließ. Am 3. August 1547 ist er, 57 Jahre alt, gestorben.

Suor Plautilla Nelli, die Erbin Fra Paolino's, ist als Tochter eines Patriziers Namens Piero di Luca Nelli in Florenz 1523 geboren und

---

finì Frate Pagolo da Pistoja.' Jetzt in der Akademie zu Florenz, Saal der großen Gemälde, Nr. 68.

[1] Document bei P. Marchese l. c. II, 613 s.

[2] Fineschi, Compendio storico-critico sopra le due imagini di Maria santissima che si venerano nella chiesa di S. Maria del Sasso presso Bibbiena, Firenze 1792, p. 45. 47.

[3] Beschreibung bei P. Marchese l. c. II, 259 ss. Tolomei, Guida di Pistoja. P. Serafino Razzi nennt ihn: ‚buono, semplice, retto, divoto, timorato, obbediente'. Die selige Katharina de' Ricci in Prato war mit ihm befreundet.

trat, nebst ihrer Schwester Costanza, 1537 in das Kloster der Dominikanerinnen, wo auf Savonarola's Anregung hin die Malerei als Erwerbsmittel Beachtung gefunden hatte [1]. Plautilla versuchte anfangs, sich durch Copiren von Bildern einige Uebung darin zu erwerben; ein großes Hinderniß aber für die Entwicklung ihres Talentes war der Abschluß von der Welt, mangelndes Naturstudium, dazu die Unkenntniß der Hauptwerke ihrer Zeitgenossen. Vasari, der noch zu Lebzeiten der Nonne schrieb, bemerkt, sie hätte viel leisten können, wenn sie Gelegenheit gefunden, die Erscheinungen des Lebens mehr kennen zu lernen; denn was sie nach der Natur gemalt, wie die Bildnisse einiger Frauen, z. B. der Costanza de' Doni, sei viel besser gerathen, als ihre übrigen Sachen [2]. Immerhin ist der Muth, mit dem Suor Plautilla sich an größere Compositionen wagte, die viel Studien zur Voraussetzung haben, anerkennenswerth. So befindet sich im Refectorium von S. Maria Novella ein Abendmahl des Herrn mit lebensgroßen Gestalten, welches sie für ihr Kloster geliefert hatte, und wo sie augenscheinlich sich anstrengte, den großen Stil Bartolommeo's nachzuahmen. Die Zeichnung ist freilich schwach, der Ausdruck bedeutungslos, die Farbe stumpf und dunkel. Daß sie für männliche Typen zuweilen die Köpfe ihrer Schwestern portraitirte, wird angesichts dieses Bildes wohl glaublich. Viel besser gelang ihr die Kreuzabnahme, jetzt in der Akademie, deren Entwurf, wie Lanzi meint, allerdings Andrea del Sarto zu verdanken sei. Die Auffassung des Christusleibes ist zwar eine verfehlte [3]; erträglich aber sind die Frauen gerathen. Große Schwierigkeiten bot der Nonne auch ein jetzt verlorenes Dreikönigsbild, welches, nach Vasari, mit Beifall aufgenommen wurde. Geringer als die Kreuzabnahme präsentirt sich das für S. Domenico in Perugia gemalte Pfingstfest, welches ein dortiger Bürger bestellt hatte, und das wohl nur nach einem Kupferstich angefertigt worden ist.

Suor Plautilla war mehrmals Superiorin ihres Klosters und erfreute sich des Rufes einer eifrigen und klugen Ordensfrau. Sie starb 1588, indem sie in S. Caterina einige Elevinnen hinterließ, von denen P. Serafino Razzi und Richa Notizen [4] beigebracht haben.

Giuliano Bugiardini, Franciabigio und Sogliani.

Giuliano di Piero Bugiardini war 1475 in einer Vorstadt von Florenz als Sohn eines Sensals geboren [5]. Seine ersten Studien machte er im

[1] Plautilla hieß in der Welt Pulisena, Costanza erhielt den Klosternamen Petronilla. Vgl. P. Marchese l. c. II, 327. Vasari V, 795.

[2] Vasari V, 80.

[3] P. Marchese l. c. II, 332: ‚È tradizione che Suor Plautilla volendo studiare il nudo per la figura del Cristo, si giovasse di quello di una monaca defunta.'

[4] Razzi, Istoria degli uomini illustri dell' ordine dei pred. — monache pittrici, N. 1. 2. Richa, Chiese fior., VIII, 283.

[5] Vasari VI, 201.

Garten der Medici unter Bertoldo und schloß da mit Michelangelo Freundschaft — die einen dauernden Charakter angenommen hat —, folgte diesem in die Werkstatt Ghirlandajo's und ging später zu Mariotto Albertinelli über, dessen Gefolgschaft er angehört, obgleich er allezeit ein unselbständiger, verschiedenen Einflüssen unterliegender Maler gewesen ist. Leonardo, Michelangelo und die Schule des Frate spiegeln sich in seinen Bildern ab, zumeist ist es aber letztere, die er zu vertreten anstrebt. Er signirt gewöhnlich ‚Julianus Florentinus'. Albertinelli ist er in Gualfonda zur Hand gegangen; Michelangelo beschäftigte ihn ebenfalls. Am besten gelangen ihm Madonnen. Bilder von ihm sieht man in den Uffizien, im Berliner und im Leipziger Museum, in der Pinakothek zu Bologna, im Privatbesitz daselbst, wie zu Lucca, und zu Mailand. Die Madonna in den Uffizien [1] galt sogar längere Zeit für ein Werk Leonardo's, obgleich im Kinde eher etwas von Raffael, in der Gewandung Michelangelo durchzufühlen ist. Etwas derbere Formen zeigt das Leipziger Bild [2], auch ist die Gewandung unruhiger. Der Schule Fra Bartolommeo's nähert sich die Composition in Berlin [3]: Maria verehrt das am Boden ruhende Kind, zur Seite die Apostel Johannes und Philippus, andererseits Joseph und der hl. Hieronymus, oben ein Engel. Edlere Formsprache zeichnet die Tafel in Bologna [4] aus, welche Verlobung der hl. Katharina nebst dem kleinen Johannes und dem hl. Antonius darstellt. Ist bei allen jenen Werken die Körperform eine gedrungene, so finden sich auf anderen schlanke Proportionen, z. B. auf der 1520 bezeichneten Tafel in Lucca [5] und auf dem Johannesbilde in S. Maria delle Grazie zu Mailand, wo man auch durch einen recht gediegenen Vortrag des Malers überrascht wird. Starken Anschluß an Michelangelo und Fra Bartolommeo verräth eine Madonna der Galerie Zambeccari in Bologna, welcher sich eine andere (Rundbild) in der Ermitage zu S. Petersburg [6] anschließt. Alle diese Sachen sind auf Holz und in Oelfarbe gemalt. 1520 verlangt man Bugiardini als Sachverständigen bei Abschätzung eines Bildes von Jacopo del Sellaio in S. Frediano, und 1526 ist er im Signorenpalast thätig. Während des Krieges scheint er zu Bologna gelebt zu haben und ist dann Michelangelo's treuer Begleiter in Florenz, den er auch veranlaßte, ihm zu einem Portrait zu sitzen, welches Ottaviano de' Medici gewünscht hatte [7]. Der Maler starb am 16. Februar 1554 und wurde am Tage darauf in S. Maria Novella beigesetzt.

---

[1] Uffizien Nr. 213. [2] Leipzig Nr. 21.

[3] Berlin Nr. 283. Bezeichnet: ‚Jul. Flor. fac.'

[4] Bologna, Pinakothek, Nr. 26.

[5] Bei B. Mansi. Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV. 2, S. 503.

[6] S. Petersburg Nr. 35. Dort dem Pacchia zugeschrieben.

[7] Vasari VI, 206. Document über die Arbeit im Signorenpalast daselbst p. 209, nota 2.

Francesco di Cristofano, genannt Franciabigio, war der Genosse Bugiardini's in Albertinelli's Werkstatt und ist als Sohn eines Leinenwebers 1482, wahrscheinlich in Florenz geboren[1]. Von seinen früheren Bildern dürfte die jetzt dem Turiner Museum angehörige Verkündigung, welche Vasari hervorhebt, bezeichnend sein für bloße Nachahmung Fra Bartolommeo's. Später ergibt er sich den Einflüssen des etwas älteren Andrea del Sarto, und als Landschafter gehört er, ebenso wie Pontormo, Ridolfo Ghirlandajo und Andrea zu den Nachfolgern des Pier di Cosimo[2]. Ob die einst Raffaels Namen tragende ‚Madonna am Brunnen' (del pozzo), in den Uffizien, ihm zukommt oder, wie Mündler wollte, dem Bugiardini, muß zweifelhaft bleiben. Vielleicht stammt sie von einem der unter Ridolfo Ghirlandajo arbeitenden Maler, da Vasari andeutet, es sei in jener Fabrik manches Werk angefertigt worden, das unter hochklingendem Namen ins Ausland wanderte[3].

Der früheren Entwicklung des Malers vor seiner Verbindung mit Andrea möchten angehören: die zwischen dem Apostel Johannes und Job thronende Madonna, in den Uffizien, und die Verleumdung des Apelles, im Pitti, beide mit Namen versehen. 1513 arbeitete er gemeinschaftlich mit Andrea im Vorhof der Servitenkirche, wo sein bestes Werk, das Fresco der Verlobung Mariä, durch Weichheit der Behandlung und rosiges Colorit schon ganz die Nachfolge Andrea's ausspricht. Seine größten Erfolge aber erreichte der Maler im Portrait: das im Louvre befindliche Bildniß eines jungen Mannes wurde sogar für Raffael angesehen. Leonardo's Vorbild mag hier wohl eingewirkt haben[4], aber die tiefgestimmte, glasige Oberfläche hat mit Raffaels Technik nichts zu schaffen. Andere gute Bildnisse im Pitti, mit Monogramm und 1514; in Stanstead House (England); in London bei Lord Yarborough, bezeichnet 1516; in Windsor (als Andrea del Sarto)[5]; in Berlin (unter Sebastian del Piombo).

Im Chiostro dello Scalzo war der Künstler 1518 und 1519 mit Wandbildern beschäftigt. An der schwachen Composition der Taufe Christi wird er mitgearbeitet haben, dann sind der Abschied des Johannes und seine Begegnung mit dem Erlöser von seiner Hand, ebenso die Ornamente mit Engelsköpfen im Hofe des Scalzo.

---

[1] Vasari V, 189, nota 1. Der Vater war aus Mailand, und es bleibt unsicher, ob Francesco dort oder in Florenz geboren wurde. Er führt auch den Zunamen: Guidini oder Giudici. Vgl. Milanesi a. a. O.

[2] Vgl. Lermolieff, Die Werke 2c., S. 382, Note 1.

[3] Lermolieff a. a. O. S. 386: ‚Weder dem Bugiardini noch dem Franciabigio darf, scheint mir bei genauerer Besichtigung, dies Bild angerechnet werden.' Tribuna der Uffizien Nr. 1125. Mündler in: Zeitschrift für bild. K. II, 302 ff. v. Zahn, Jahrbuch, II, 291. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 509.

[4] Louvre Nr. 385.

[5] Crowe und Cavalcaselle S. 514 ff. Waagen, Treasures, II, 479. Bildniß des Factors von Pier Francesco de' Medici, dessen Vasari gedenkt.

Die letzte Phase in der Entwicklung Franciabigio's bezeichnet, im Gegensatz zu dem mühevollen Fleiß seiner Jugend, eine auf packende Wirkung zielende Genialität des Vortrags. Im Saale der Villa zu Poggio a Cajano malte er den an schwerfälliger Formgebung leidenden Triumphzug Cäsars. Zu seinen besseren Werken gehört noch die im Dresdener Museum befindliche Geschichte der Bathseba, vom Jahre 1523, und der Tempel des Hercules, in den Uffizien, mit vieler Staffage, lebendig und flott gemalt, dabei von kräftigem, braunem Farbenton.

Franciabigio starb am 24. Januar 1525 und wurde in S. Pancrazio beigesetzt. Talentvoller angelegt als Bugiardini und mit feinerem Geschmack für das Malerische, hat er im Anschluß an den Meister von S. Marco und Andrea del Sarto doch eine gewisse künstlerische Eigenart zu entwickeln vermocht.

Giovanni Antonio Sogliani, geboren 1492, war von Lorenzo di Credi gebildet und 24 Jahre lang bei ihm thätig, suchte sich aber vornehmlich durch das Studium großer Meister in Florenz zu vervollkommnen [1]. Wie er seinen Lehrer nachzuahmen vermochte, beweist die Copie der Geburt Christi in der Berliner Galerie. Wenige seiner Bilder sind mit Jahreszahlen versehen, so das Fresco: Martyrium des hl. Arcadius in S. Lorenzo zu Florenz, wo bei nackten Körpern der Einfluß Albertinelli's, Franciabigio's und Andrea's hervortritt. Ein röthlicher Farbenton und die glatte Behandlung seines Lehrers bleiben ihm eigen. Anklänge an Fra Bartolommeo und Mariotto zeigen auch die Himmelfahrt Mariä, in S. Giovanni Battista (Florenz); die Trinität, mit Jacobus, Magdalena und Katharina, in S. Jacopo sopra Arno; das Opfer Noahs, im Chor des Domes von Pisa. Mit Lorenzo di Credi blieb der Maler bis zu dessen Tode verbunden und fungirte als Zeuge im Testament desselben (1531). Aus dem Todtenbuch ergibt sich, daß er am 17. Juli 1544 in S. Maria Novella begraben wurde [2].

Andrea del Sarto.

Neben Fra Bartolommeo steht an der Spitze einer anderen Reihe Florentiner Maler der große Colorist Andrea del Sarto, als Sohn des Schneiders Angelo di Francesco am 17. Juli 1486 geboren [3]. Aber weder

---

[1] Vasari V, 121 ss. Giovannantonio di Francesco Sogliani heißt er im alten ‚Libro de' Pittori' und im Testament des Credi. In der Matrikel erscheint er am 30. April 1515. Seine Werkstatt lag hinter dem Dom. Vgl. Gaye II, 376.

[2] Milanesi bei Vasari V, 132.

[3] Anonymo, Vite de' pittori. Cod. Magliab. cl. XVII, 17. Vasari V, 5—72. Biadi, Notizie inedite della vita d' Andrea del Sarto, Firenze 1830. A. v. Reumont, Andrea del Sarto, Leipzig 1835. P. Mantz, in der Gazette des beaux arts (1876), n. 234—235. Dohme, Kunst und Künstler III, Nr. 60. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 548 ff. Die Meinung, Andrea habe den Familiennamen Vannucchi geführt, wurde durch Milanesi's Forschung beseitigt. Das früher A. V. gelesene Monogramm [Monogramm] ist aus zwei A zusammengesetzt und ‚Andreas Angeli' zu lesen.

an Strenge der Composition, noch an innerem Gehalt seiner Malereien kommt er dem großen Stilisten von S. Marco gleich. In Auffassung der heiligen Geschichte erhebt er sich wesentlich nicht über das Genrehafte, auch mangelt ihm viel zu sehr Tiefe des Gemüthes und sittlicher Ernst, als daß er das Höchste in der Kunst hätte erreichen können, wozu seine Anlagen ihn wohl berechtigten. Die zahlreichen Madonnen und Heiligen sind lebensvoll und plastisch behandelte Modelle, vermögen aber nicht, uns höhere Begriffe zu vermitteln[1] oder Andachtsstimmung hervorzurufen. Seine Compositionen präsentiren sich wie Farbendichtungen, zuweilen als solche ersten Ranges, und die Milde des Sfumato zeigt Andrea als einen der geschicktesten Techniker, aber Größe der Charakteristik, Erhabenheit der Inspiration wird man bei ihm vergeblich suchen, da er die Aufgabe des Darstellers mehr in äußerlichen Qualitäten sucht, als nach der inhaltlichen Seite. Er genoß zuerst den Unterricht eines Goldschmiedes, betrieb aber mit Leidenschaft das Zeichnen und wurde deshalb dem Maler Gian Barile anvertraut, dessen mittelmäßige Begabung nur für elementaren Unterricht genügte. Dieser empfahl seinen Schüler aber dem Pier di Cosimo als Gehilfen, der sich bald von dessen Geschick überzeugte und ihm Freiheit gab, den Monumenten in Florenz seine Aufmerksamkeit zu widmen[2]. Die Cartons Leonardo's und Michelangelo's hatten damals die Künstlerschaft in Bewegung versetzt: hier mag Andrea mit Franciabigio sich verständigt haben, gemeinschaftlich ihre Kunst zu betreiben[3]. Die Realisirung dieses Planes dürfte vor Uebernahme des Wandbildes im Hof der Servitenkirche zu versetzen sein. Crowe und Cavalcaselle betrachten die ‚Taufe Christi‘ im Scalzo als Leistung beider Maler, obgleich Vasari das Bild unter Andrea's ersten Producten anführt. Nachlässige Zeichnung und rohe Typen ergeben allerdings einen beträchtlichen Abstand von den Malereien der Servitenkirche, wie auch eine im Technischen verschiedene Anlage[4]. Die Societät beider Maler dauerte nicht lange; Ungleichheit des Talentes und des Alters standen ihr entgegen. Uebrigens trafen sich beide im Servitenkloster, im Scalzo und in Poggio a Cajano.

Seit Baldovinetti und Rosselli war im Vorhof der Annunziata keine Wandmalerei mehr entstanden; die Brüder wünschten nun jene Anlage voll-

---

[1] Sehr oft, besonders in den Madonnen, begegnet uns der Typus der Lucrezia del Fede, Andrea's Gattin, von Vasari als böser Dämon im Leben des Malers geschildert. Der moralische Charakter dieser Frau wird genügend durch die Thatsachen beleuchtet, daß sie schon zu Lebzeiten ihres Mannes, des Carlo Recanati, ein Verhältniß mit Andrea del Sarto unterhielt, später ihm behilflich war, die von König Franz I. anvertrauten Gelder zu verschwenden, und ihn in seiner letzten Krankheit verließ.

[2] 1508, 12. December, wird Andrea in der Innung immatriculirt.

[3] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 550. Vasari verlegt jene Communität der Maler in die Zeit, wo Albertinelli sich von Fra Bartolommeo trennte, aber nach 1512 wird kein Werk mehr als gemeinsames bezeichnet.

[4] Nur die Untermalung war al fresco, die Retouchen al secco sind abgeblättert. Sehr dürftig ist die Landschaft behandelt.

endet zu sehen, wählten aber, da ihre Mittel nicht groß waren, jüngere, weniger berühmte Kräfte: Andrea, Franciabigio und Feltrini. Ersterer verpflichtete sich zunächst auf drei Compositionen und vollendete sie in einigen Monaten. Als dieselben Beifall erregten, fügte er noch zwei andere hinzu. Es sind Scenen aus dem Leben des heiligen Ordensstifters Filippo Benizzi, welche die Erfindungskraft des Malers in ein günstiges Licht stellen. Das erste Bild, Bekleidung eines Aussätzigen, zeigt noch eine gewisse Schüchternheit und allzuviel Beiwerk; aber schon das folgende Motiv der von einem Blitz erschreckten Spieler läßt das Momentane der Handlung in scharfer Charakteristik hervortreten [1]. Im Gegensatz zu Fra Bartolommeo offenbart sich Mangel an höherer Weihe neben einem gewissen Streben nach Ghirlandajo's breiter Licht- und Schattengebung. Die Körper bewegen sich leicht, das Colorit ist hell und durchsichtig, alle weiblichen Typen neigen zum Vollen und Sinnlichen. Die Erzählung erinnert durch Frische und Ausführlichkeit an Florentiner Novellisten.

Vasari berichtet von dem Privatleben Andrea's, daß er der Compagnia del Painolo angehört habe, wo man einer üppigen Tafel huldigte, sowie der 1512 gegründeten Gesellschaft ‚Maurerkelle', welche sich an Possen und Mummerei erlustigte. Die Mitglieder waren je nach Herkunft in drei Klassen gesondert, zur dritten gehörte Andrea. Die Theilnahme der reicheren Bürger und des Adels an diesen gemischten Vereinigungen wurde bei der Lockerung der Sitten in jenen Kreisen für viele Künstler besonders verhängnißvoll, die sich nun zu Ueppigkeit und Verschwendung fortreißen ließen.

Neben den Arbeiten im Hof der Serviten (Annunziata) wurden noch Altarbilder fertig, so ‚Christus und Magdalena' für die Mönche von S. Gallo und die jetzt im Pitti befindliche ‚Verkündigung' [2], von 1512, für dasselbe Kloster. Die Gestalt der Jungfrau auf letzterem Bilde hat noch etwas von der reinen Schönheit der Typen Fra Bartolommeo's. Es entstanden ferner die Heiligenfiguren im Refectorium von S. Salvi und eine Verkündigung, an der Ecke von Or S. Michele. Erstere gleichen durchaus den Fresken in der Annunziata, so daß man ihre Entstehung bald danach zu versetzen hat; von letzterer haben sich nur wenige Spuren erhalten, aber auch sie zeigen denselben Charakter [3].

Andrea hatte sich dadurch als einen der ersten Frescomaler Italiens eingeführt, bewies aber durch die Tafel der Verkündigung, daß er auch der

---

[1] Gemalt 1509—1510. Das dritte Bild stellt die Befreiung eines besessenen Weibes dar; das vierte zeigt den Heiligen auf der Bahre und die Auferweckung eines Knaben; auf dem fünften sieht man die Heilung eines Kindes durch Auflegung der Gewandung des Heiligen.

[2] Pitti Nr. 124.

[3] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 557. Milanesi versetzt die Malerei im Refectorium von S. Salvi in das Jahr 1519. Vgl. Vasari V, 69.

Oeltechnik völlig gewachsen sei. Bis 1513 arbeitete der Maler gelegentlich an den Wandbildern der Annunziata, denn im Klosterhof waren noch zwei Motive, Geburt Mariä und Zug der drei Könige, im Garten zwei weitere Bilder anzubringen. Zu den reifsten Arbeiten gehört die genrehafte Darstellung der Geburt Mariä, gleich der Composition Domenico Ghirlandajo's in ein Renaissancezimmer verlegt: üppige Frauengestalten bewegen sich um die von ihrem Lager sich aufrichtende hl. Anna oder bedienen das neugeborene Kind, während Joachim verdrießlich vom Hintergrunde aus auf die Scene hinblickt [1], als sei das Ereigniß für ihn eine Quelle unendlicher Sorge. Ueber dem prächtigen Kamin zwei Putten mit den Schildern der Medici, zwischen ihnen und weiter unten die Signatur des Malers vom Jahre 1514. Die Zeichnung ist hier sicherer als auf den voraufgehenden Bildern, der Farbenton klar und durchsichtig, das Ganze durchaus ein lebensvolles Genrebild ohne jeden tieferen Inhalt. Der Farbenwirkung nach steht diese Composition mit dem Abendmahl in S. Salvi und der Madonna del Sacco etwa auf derselben Höhe, aber von dem Adel eines Leonardo und der seelenvollen Sprache Fra Bartolommeo's wird man nichts finden: große Freiheit der Behandlung und Neigung zu schimmernden Tönen sind, abgesehen von der weltlichen Richtung des Malers, einer stil- und gehaltvollen Darstellung, wie sie der Gegenstand verlangt, nicht eben günstig. Auch liegt etwas Aeußerliches, Decoratives in der Gleichartigkeit des Vortrags, seien es Fleisch, Gewänder, Erde, Luft oder Wolken [2].

Gegen Ende des Jahres 1513 hatte Andrea mit der Wittwe des Hutmachers Carlo Recanati sich verheiratet, welche er schon vor dem Tode ihres Ehemannes als Gegenstand seiner Wünsche betrachtete. Vasari mochte als Schüler Andrea's Ursache haben, das Benehmen dieser Frau lästig zu finden, denn er schildert sie in ungünstigem Lichte als herrisch und anspruchsvoll gegen jedermann [3]. Ihr Portrait sieht man in der mittleren Figur auf dem Fresco der Geburt Mariä (im Vordergrunde), wenigstens kehren diese Züge bei fast allen Madonnen wieder. Damit übereinstimmende Bilder finden sich im Ver-

[1] ‚In michelangelesker Haltung.' Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 558.

[2] Vasari nennt Andrea's Zeichnung fehlerlos, seine Farben ‚vari e veramente divini'.

[3] ‚Vi dimorarono (i discepoli) chi poco e chi assai, non per colpa d' Andrea, ma della donna sua, che senza aver rispetto a nessuno, comandando a tutti imperiosamente, gli teneva tribolati' (Vasari V, 57). Ueber Andrea's Heirat vgl. v. Reumont a. a. O. S. 54. Milanesi versetzt dieselbe in das Jahr 1517, allerdings mit einem (?); indes erscheint Lucrezia's Portrait doch schon auf dem Fresco der Geburt Mariä (1514), was Andrea kaum an heiliger Stätte thun durfte, wäre jene Frau damals nicht schon rechtmäßig mit ihm verbunden gewesen. Crowe und Cavalcaselle (IV, 2, S. 561, Note 30) verlegen die Hochzeit auf den 26. December 1512. Das früheste Document über diese Ehe ist vom 23. Mai 1518, ein Notariatsact über die Mitgift.

liner Museum [1] und in der Galerie del Prado zu Madrid [2], beide auf Holz gemalt und sehr frisch aufgefaßt. Andrea's eigenes Bildniß sehen wir auf dem Fresco der drei Könige im Hof der Annunziata; es ist derselbe Kopf wie jener in den Uffizien, den auch Vasari der Lebensbeschreibung mitgibt: die rundlichen, derben Formen entsprechen dem genußfrohen Wesen des Malers.

1514 waren die Fresken der Annunziata enthüllt worden; einige geringere Sachen im Klostergarten mögen derselben Epoche angehören [3]. Unterdessen hatten die Brüder vom Scalzo den Maler ersucht, die einfarbigen Darstellungen im Kloster zu vervollständigen. 1515 entstand dort eine Allegorie der Justizia, nebst der Predigt Johannis in der Wüste, Compositionen, die durch eine gewisse Ruhe noch an Ghirlandajo erinnern [4]. Kaum waren sie beendet, als die Nachricht von dem Besuche Leo's X. alles in Bewegung setzte. Mit Sansovino unternahm Andrea die Herstellung einer Holzfassade für den Dom, welche den Papst derartig befriedigte, daß er wünschte, sie in Stein ausgeführt zu sehen [5]. Im Jahre 1517 wurde endlich die Bilderreihe im Scalzo mit der Taufe des Johannes und der Gefangennahme desselben geschlossen [6]: lebhaft gruppirte Scenen voll derber Kraftfülle, aber ohne feineres Ebenmaß der Conturen. Daneben entstand für S. Francesco die jetzt den Uffizien angehörige Tafel der Madonna, mit den hll. Franciscus [7] und Johannes Evangelist, nebst zwei Engeln. Der erstere sieht affectirt aus und will zu dem feineren Johannes nicht recht passen, das Sfumato aber ist auf diesem Bilde von großer Vollendung. Dagegen sticht die viel derbere Formsprache der Bilder im Scalzo erheblich ab. Bei dem Altarstück für S. Gallo, jetzt im Pitti, welches die hll. Augustinus, Petrus Martyr, Franciscus und Laurentius

---

[1] Berlin Nr. 240.

[2] Madrid Nr. 383. Ueber die weiblichen Typen Andrea's bemerkt Vasari (V, 28): ‚non faceva aria di femine in nessun luogo, che da lei (Lucrezia) non la ritraesse, e se pur avveniva, che da altre talora la togliesse, per l' uso del continuo vederla e, che è più, per averla nell' animo impressa, veniva che quasi tutte le teste che faceva di femine la somigliavano.‘

[3] So die beiden in Verdeterra gemalten Fresken einer Pietà, sehr leicht behandelt und von transparenter Farbe, wie eines Interieurs, jetzt in der Akademie, Saal der großen Gem.; das erste, unter Nr. 61, ist sehr mitgenommen. Ob der Christuskopf in der Annunziata derselben Zeit angehört, bleibt ungewiß. Vgl. Vasari V, 27.

[4] Vasari V, 68.

[5] Vasari V, 25: ‚Ma quello che fu più di tutto stimato, fu la facciata di S. Maria del Fiore fatta di legname e lavorata in diverse storie di chiaroscuro dal nostro Andrea.‘ ‚E ciò fu invenzione di Lorenzo de' Medici padre di quel papa, quando viveva.‘

[6] Milanesi bei Vasari V, 68.

[7] Nr. 1112 (Tribuna). Maria steht auf einem Postament von Marmor, mit der Rechten das Kind an sich drückend, mit der Linken ein Buch haltend. Das Bild heißt auch nach dem Relief am Sockel ‚Madonna dell' Arpie‘ und wurde für den Convent der Franziskanerinnen in der Via Pentolini gefertigt.

darstellt, darüber die Trinität, angebetet von den hll. Sebastian und Magdalena, finden wir dieselbe duftige Gesammtstimmung wie auf dem Madonnenbilde, daneben eine Fra Bartolommeo abgelauschte noblere Haltung und pathetische Gestensprache [1]. Hohe geistige Charakteristik wird man auch in den besten Werken Andrea's vermissen, dagegen zeigen die Staffeleibilder jene Anlage zu buntschillernder Farbenwirkung und einen gleich flotten Auftrag wie die Fresken. Das Stoffliche zu markiren, Luft, Erde, Gewand und Fleisch durch die Pinselführung anschaulich zu machen, ist dem Maler, wie schon bemerkt, nicht eigen, hierin wird er von Fra Bartolommeo und den Venezianern übertroffen.

Im Jahre 1516 war ein Bild Andrea's nach Frankreich verkauft worden, wo es am Hofe Bewunderung erregte und weitere Bestellungen nach sich zog, bis endlich Franz I. durch seinen Agenten den Maler auffordern ließ, nach Frankreich zu kommen. Er entsprach dieser Einladung und reiste, wie es scheint, Ende Mai 1518, nur von einem Schüler begleitet, dahin ab. Ehrenvoll aufgenommen und stattlich ausgerüstet, begann er seine Thätigkeit am französischen Hofe mit einem Bildniß des Dauphin, wofür er 300 Goldgulden erhielt. In jene Zeit gehört auch die im Louvre befindliche Charitas, eine üppige Frauengestalt mit zwei Kindern, jedes geistigen Ausdrucks bar, augenscheinlich an Michelangelo's Formsprache sich anlehnend [2]. Stilistisch würde sich diesem Bilde die Pietà im Wiener Belvedere gesellen, mit der sich Andrea zu Gunsten rein natürlicher Affecte von aller höheren Weihe des Gegenstandes und dem Adel der alten Florentiner losgesagt hat. Außer diesen entstanden in Frankreich noch zahlreiche Bilder. Aber der Aufenthalt des Malers daselbst wurde unterbrochen, indem seine gebietende Ehefrau kategorisch die Rückkehr verlangte. Franz I. gab Andrea nicht nur Urlaub, sondern stattete ihn auch reichlich mit Geldmitteln aus, um in Italien Kunstobjecte für die königliche Sammlung zu erwerben. Nichts illustrirt besser den niedrigen Charakter des Malers als die Thatsache, daß er das Vertrauen seines Wohlthäters täuschte und nicht nur seine eigenen Ersparnisse verschwendete, sondern auch ihm anvertraute Gelder gewissenlos unterschlug [3]. Daß er dies straflos thun, ja in Florenz seine alten Beziehungen wieder aufnehmen konnte, nachdem er sich eine Zeitlang verborgen gehalten, läßt die dortigen Zustände als recht gesunkene erscheinen. 1520 kaufte der Biedermann ein Grundstück, um ein Haus zu bauen, und nahm zugleich jene Arbeiten im Scalzo wieder auf, wurde aber durch den Auftrag Ottaviano's de' Medici davon abgezogen, die Villa in Poggio a Cajano mit Pontormo und Franciabigio zusammen aus-

---

[1] Im Pitti unter Nr. 172. Vasari bemerkt von diesem Bilde ausdrücklich, es sei vor Andrea's Abreise nach Frankreich entstanden. Dasselbe war für das Kloster S. Gallo bestimmt.

[2] Louvre Nr. 437. Eine alte Copie im Museum zu Nantes.

[3] Milanesi bei Vasari V, 69.

zumalen. Andrea hatte das Motiv: ‚Cäsar, Tribut empfangend‘, zur Ausführung erhalten, vollendete es aber nicht, da mit dem Tode Leo's X., im December 1521, die Arbeiten abgebrochen wurden. Andrea setzte nun die Fresken im Scalzo fort und fertigte bis Sommer 1523 den Tanz der Salome; Tod Johannes' des Täufers; Ueberbringung seines Hauptes; eine Allegorie der Hoffnung; Erscheinung des Engels bei Zacharias. Gleichzeitig damit sind wohl jene als Decoration für ein Zimmer gemalten Scenen aus dem Leben Josephs entstanden, der Galerie Pitti zugehörig, welche seinerzeit der französische Agent Giovanni Battista della Palla während der Belagerung als Beute zu entführen suchte. Diese Tafeln enthalten: Joseph als Traumdeuter, Verrath der Brüder, Joseph in Aegypten, alles in recht geschickt disponirten, aber inhaltlich flachen Compositionen.

Dabei suchte Andrea neue Beziehungen zu dem schwerbeleidigten Könige von Frankreich und hatte zwei Bilder, eine Madonna und Johannes den Täufer in der Wüste, gefertigt, um sie als Vermittler hinzusenden. Der Plan kam aber nicht zur Ausführung, und Ottaviano Medici kaufte nicht nur das Bild des Täufers [1], sondern bestellte noch andere. Auf seine Veranlassung entstand auch 1524 die jetzt im Museum zu Neapel aufbewahrte Copie von Raffaels Leobildniß, welche dem Markgrafen von Mantua anstatt des Originals übersandt wurde. Jene Copie täuschte sowohl diesen als den Hofmaler des Fürsten, Giulio Romano, welcher den des Sachverhalts kundigen Vasari bei dessen Besuch in Mantua versicherte, er erkenne darin die Züge seiner eigenen Hand, da er ja selbst Antheil an Raffaels Werk gehabt habe [2].

Das Auftreten der Pest in Florenz veranlaßte auch Andrea del Sarto, die Stadt zu verlassen, und er wandte sich nach Luco in Mugello, wo er für das Nonnenkloster S. Piero eine ‚Heimsuchung‘ zu fertigen hatte [3]. Von den Arbeiten jener Zeit hat sich nur die im Pitti befindliche Pietà [4] erhalten, ein Werk, das sich in der Hauptgruppe an die Composition Fra Bartolommeo's anlehnt, aber von dem ernsten und religiösen Charakter derselben weit entfernt bleibt. Das Gebahren der um den Leichnam des Herrn Versammelten ist doch ein recht gekünsteltes, und durch Hinzufügung der beiden hinter der Hauptgruppe stehenden Apostelfürsten hat das Ganze einen theatralischen Zug erhalten. Auch entspricht das ohne Tiefe und Kraft der

---

[1] Jetzt im Pitti Nr. 265.

[2] Crowe und Cavalcaselle (IV, 2, S. 572) betonen sehr richtig, daß der malerische Vortrag Andrea's stets etwas Flottes habe, woher häufig der Eindruck der Leerheit bei seinen Oelbildern entstehe. Diese Technik macht sich denn auch bei der Copie in Neapel bemerklich, ‚die Schattentöne füllen vermöge ihrer zähen Beschaffenheit die Formen nicht genug aus, und den wenn auch treu nach Raffael copirten Gewandfarben geht die geschlossene Einheit des Originals ab‘.

[3] Milanesi bei Vasari V, 71. [4] Pitti Nr. 307.

Schatten in hellen Tönen prahlende Colorit nicht dem Ernst und der Würde des Gegenstandes, der eine ganz andere Stimmung erforderte.

1524 finden wir Andrea wieder in Florenz und im Scalzo mit dem Bilde der Heimsuchung beschäftigt[1]. Damals entstanden auch jene im Pitti befindliche Madonna auf Wolken, von knieenden und stehenden Heiligen begleitet, ferner die jetzt dem Dome zu Pisa angehörigen fünf Einzelfiguren, welche den besten Arbeiten des Malers zuzurechnen sind. Im folgenden Jahre entwarf er über der Eingangsthür zum Kreuzgang der Serviten eine heilige Familie, unter dem Namen ‚Madonna del Sacco' bekannt: Maria, ein bloßes Modell, sitzt auf einer Marmorschwelle, das von ihrem Knie dem hl. Joseph zustrebende Kind haltend, welcher, auf einen Reisesack gelehnt, in einem Buche liest. Die gewandte Formsprache Andrea's hat in dieser Composition wohl ihren Höhepunkt erreicht, aber Geistesadel wird man darin nicht finden — ja Maria und das göttliche Kind sind leer an Ausdruck, keineswegs zart und anmuthig gebildet; das Ganze könnte vielmehr eine profane Gruppe des Alterthums darstellen, gelagert an der Halle eines Tempels. Gewisse michelangeleske Kraftfülle, leichtes Spiel der Linien und Breite des Vortrags kann man dem Werke allerdings nicht absprechen; vortheilhaft wirkt auch die Benützung des Raumes und die Plastik der Formen[2]. 1525 erhielt der Maler den Auftrag für Decoration der Balustrade an der Tribuna des Signorenpalastes.

Das letzte Wandbild im Scalzo war die Geburt des Johannes, von 1526 stammend[3]. Innerhalb elf Jahren hatte Andrea dort, zunächst im Wetteifer mit Franciabigio, eine rührige Thätigkeit entfaltet und sich als einen der ersten Techniker Italiens auf dem Gebiete der Frescomalerei bewährt.

Im Refectorium des Klosters S. Salvi, vor Porta della Croce, wurden von ihm schon früher einige Heiligenfiguren in Fresco entworfen, nämlich S. Giovanni Gualberto, Benedikt, Salvi, Bernardo degli Uberti, lebensgroß und in der Haltung an Fra Bartolommeo erinnernd; 1526—1527[4] malte er hier das große Abendmahl an der der Thür gegenüberliegenden Mauer. Für die Darstellung ist jener Moment gewählt, wo Christus das Brod in die Schüssel taucht, um den Verräther zu bezeichnen, also ein etwas späterer, als ihn Leonardo für seine erhabene Composition wählte. An langer Tafel sehen wir den Herrn mit den Jüngern, von denen je zwei die Schmalseiten innehaben. Der Scene fehlt das Geschlossene, den bildnißmäßigen Figuren jede feinere Charakteristik seelischer Affecte, trotz aller Wirklichkeit des Lebens;

---

[1] Milanesi bei Vasari V, 70.

[2] Die Originalskizze zu den Figuren der Madonna und Kind in der Albertina, die zum hl. Joseph im Louvre.

[3] Milanesi bei Vasari V, 71.

[4] Am 27. December 1527 machte Andrea auch sein Testament.

auch der Erlöser ist nur als Mann aus dem Volke gedacht[1]. Welcher Abstand von dem Geistesadel Leonardo's tritt uns aus dieser Lebenssphäre entgegen, in der Andrea's Gebilde athmen und sich bewegen! Auch das bunte Colorit ist dem Ernst des Gegenstandes abhold, und das helle, über die Versammlung ausgegossene Licht zerstört das Feierliche des Augenblicks, welches Leonardo so unvergleichlich durch abendliche Stimmung zu betonen wußte. Andrea hatte übrigens zu diesem Fresco eine Oelskizze entworfen, die sich jetzt in der Universitätsgalerie zu Oxford befindet.

Die letzten Jahre des Malers waren der Ausführung mehrerer Altarbilder gewidmet, worin neben zunehmender Lockerung der Composition und Verflüchtigung des Körperlichen große Handfertigkeit sich breit macht[2]. Vasari gedenkt einer sonst nirgends bestätigten Reise Andrea's nach Rom, hat aber nicht den Zeitpunkt derselben notirt; es dürfte sich also wohl schwerlich um einen längeren Aufenthalt, oder um Ausführung von Bestellungen gehandelt haben. Am 2. Februar 1529 wurde der Maler in die Compagnia di S. Sebastiano aufgenommen und starb an der Pest am 22. Januar 1531, verlassen von seiner Ehegattin, der er die Ruhe seines Lebens geopfert hatte[3].

Vasari bemerkt, Andrea habe ‚infiniti discepoli‘ gehabt, aber nicht alle seien in constanter Schulung gewesen, sondern manche hätten nur kürzere Zeit bei ihm gearbeitet[4]. An erster Stelle unter den Eleven nennt er den Jacopo da Pontormo. Dieser, geboren 1494, nicht, wie Vasari angibt, 1493, stammte aus der Familie der Carucci und wurde, nachdem er die Eltern verloren, von der in Pontormo ansäßigen Großmutter erzogen und dann in seinem 13. Jahre nach Florenz gebracht, wo er erst bei Albertinelli, dann bei Pier di Cosimo, und seit 1512 mit Andrea del Sarto arbeitete[5]. Daß er auch Leonardo's Unterricht genossen, ist nicht wahrscheinlich. Die Entwicklung des jungen Malers nahm einen raschen Fortschritt, so daß Andrea ihn aus Eifersucht nicht lange behalten zu haben scheint. An den Fresken aus dem Leben des Filippo Benizzi, in der Annunziata, sowie auch an anderen Werken seines Lehrers hat er sich bethätigt; als Decorationsmaler war er bei dem Schaugepränge zur Erhebung Leo's X. und später bei dem Einzug des Papstes

---

[1] Deutung der Figuren bei v. Reumont a. a. O. S. 164 ff., und bei H. Riegel, Darstellung des Abendmahls in der toscanischen Kunst (1869) S. 68 f.

[2] Vgl. die Beschreibung der in der Darstellung nicht eingereihten und späteren Bilder bei Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 578 ff. Chronologie des Lebens und der Werke bei Vasari V, 66 ss.

[3] Vasari V, 55: ‚standoli più lontana che poteva la moglie per timor della peste, si morì (dicono) che quasi nissuno se n' avide.‘

[4] Vasari V, 56. [5] Milanesi bei Vasari VI, 245. 288, nota 1.

vielfach in Anspruch genommen. 1522 malte er den (jetzt untergegangenen) Passionscyklus im Kreuzgang der Certosa bei Florenz, der sich an Dürers Formgebung anlehnte. Sein bestes Werk dürfte das 1516 vollendete Fresco der Heimsuchung, in der Vorhalle der Annunziata, sein, in dem er mit Andrea del Sarto wetteifert. Die unruhige und figurenreiche Scene ist in eine Renaissancehalle verlegt, sie entbehrt aller ihr zukommenden Würde und prunkt nur mit üppigen Frauengestalten. In Jacopo's Andachtsbildern macht sich eine große Leere und hohler Manierismus geltend, wie die heilige Familie im Louvre und die Bilder in den Uffizien darthun. Später schloß er sich mehr an Michelangelo an, führte auch wohl Compositionen desselben aus. Am günstigsten präsentirt er sich als Bildnißmaler, wie die Mediceerportraits in den Uffizien und im Pitti [1], dasjenige seines Lehrers Andrea, in der Berliner Galerie, ein anderes im Louvre und zwei in der Londoner Nationalgalerie [2] darthun. Pontormo lebte bis 1557 und wurde am 2. Januar dieses Jahres in der Kirche der Annunziata beigesetzt.

Die virtuose Leichtigkeit in Oel und Fresco, wie sie in den späteren Werken Andrea's del Sarto sich breit macht, mußte auf seine Schüler eine verhängnißvolle Wirkung ausüben: Ernst und Würde des religiösen Vorwurfes, Strenge der Zeichnung, Gediegenheit des anatomischen Studiums verloren sich rasch, auch das Colorit büßte Frische und Harmonie ein, jener unruhigen, bunten und schillernden Flauheit Platz machend, wie sie den geistlosen Compositionen Vasari's, Bronzino's und anderer späterer Florentiner eigen wird. Es ist nicht unsere Aufgabe, die Phasen dieses traurigen Verfalls der Malerei zu schildern; wir wollen deshalb nur noch kurz des Rosso Fiorentino, eines anderen Zöglings Andrea's, gedenken. Sein Name war Giovanni Battista di Jacopo, er ist 1494 geboren und 1516 in die Innung aufgenommen worden; seines rothen Haares wegen wurde er ‚Rosso', von den Franzosen ‚maître roux' genannt. Im Vorhof der Serviten malte er 1517 die Himmelfahrt Mariä. 1524 ging er nach Rom, wurde von dort 1527 durch die Plünderung vertrieben und kam, nachdem er sich an verschiedenen Orten Italiens aufgehalten, 1530 nach Frankreich, wo er Anerkennung seiner manierirten, oberflächlichen Bilder fand, in denen er die michelangeleske Formsprache verwerthete. 1541 ist er in Frankreich gestorben.

Domenico Puligo (1492—1527) schloß sich zunächst nur Ridolfo Ghirlandajo an, später dem Andrea [3]. Die Kirche S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz besitzt von ihm eine 1525 gemalte Madonna, die sich in ihrer weichlichen Formgebung an letzteren anlehnt. Als Bildnißmaler scheint er seine Hauptthätigkeit entfaltet zu haben.

---

[1] Ippolito de' Medici. [2] Portrait eines Maltesers und eines Knaben.
[3] Vgl. Vasari IV, 461 ss.

Ridolfo Ghirlandajo.

Dieser am 4. Februar 1483 geborene Sohn Domenico's, welcher nach dem frühen Tode seines Vaters von seinem Oheim David Unterricht erhielt[1], gehört zu den Nachfolgern Fra Bartolommeo's, bei dem er, nach Vasari's Bericht, eine Zeitlang gelernt haben soll[2]. Die Hauptunterweisung verdankte er jedoch dem Pier di Cosimo und Granacci[3]. Unter dem Einfluß dieser Künstler malte er ein jetzt im Palazzo Antinori zu Florenz befindliches Bild des von den Frauen beklagten kreuztragenden Erlösers (ursprünglich in S. Gallo), von dem die Kirche S. Spirito eine Wiederholung besitzt. Neben Kenntniß der Natur und guter Vorbilder begegnen uns die derben Formen Granacci's, aber auch feinere, und der noble Zug älterer Florentiner. Das Colorit erinnert an Pier di Cosimo. Eine für das Kloster S. Jacopo di Ripoli gemalte, jetzt im Louvre befindliche Krönung Mariä, nebst sechs Heiligen, vom Jahre 1504, mit den von dunklem Roth beherrschten kühlen Tönen, zeigt, entgegen dem erstgenannten Bilde, etwas trockene und hagere Figuren. Bedeutender Fortschritt macht sich in den für S. Jacopo gemalten vier Heiligen bemerklich, welche nicht nur besser gezeichnet, wahrer in den Verhältnissen, energischer im Auftreten, sondern auch trefflich colorirt sind. Dieselbe Annäherung an den Meister von S. Marco wie in diesen Bildern, gepaart mit den Eigenthümlichkeiten des Granacci, finden wir in der nach S. Petersburg gekommenen Anbetung des göttlichen Kindes, mit S. Joseph, Hieronymus und Franciscus, nebst Engeln in der Luft, ein Bild, welches Vasari unter Ridolfo's Werken genau beschreibt. Die Glätte des Auftrags erinnert noch sehr an Granacci, während die Landschaft sich an Fra Bartolommeo und Raffael anlehnt. Innerhalb der Jahre 1504—1508 bildet sich Ridolfo immer mehr an seinen großen Vorbildern, dem Frate von S. Marco und Raffael, zum Meister aus: die Formgebung wird der Uebertreibungen Granacci's ledig, das plastische Ausprägen sicherer, die Landschaft zeichnet sich durch Frische und Sorgfalt im Detail aus. Eine Geburt Christi, im Berliner Museum[4], und dasselbe Motiv in der Esterhazygalerie zu Pest, letzteres mit elf Figuren, legen hiervon Zeugniß ab. Auch das schöne Frauenportrait im Pitti, von 1509, erhebt sich über die Leistungen Granacci's und Piero's,

---

[1] Vasari VI, 533. Die Genealogie der Familie bei Vasari III, 282. Das Geburtsjahr Ridolfo's betreffend siehe Bibliografia pratese, Prato 1844, p. 157, nota 1, und Descrizione della Catedrale di Prato, Prato 1846, p. 68, nota 1. Vasari VI, 547.

[2] Vgl. Vasari VI, 534. Dazu Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 382 ff.

[3] Crowe und Cavalcaselle erwähnen auch den Rosselli unter den Lehrern Ridolfo's, aber Vasari, der den letzteren persönlich kannte, schweigt darüber ganz; die Werke aus der Frühzeit Ridolfo's enthalten auch keinen Zug, der an Rosselli gemahnte.

[4] Berlin Nr. 91.

während das Staffelbild[1] im Oratorium des Bigallo, von 1515, an Kraft und Lebensausdruck sich den Werken Fra Bartolommeo's nähert.

Es scheint, daß Ridolfo mit seinem Freunde und Altersgenossen Raffael am Carton des Leonardo studirt habe. Aus diesen Studien erwuchs ein für ersteren sehr fruchtbringender Einfluß des talentvolleren Urbinaten[2], welcher, als er 1508 in Rom ankam, den jungen Ghirlandajo bei sich zu haben wünschte. Ridolfo wohnte damals noch bei seinem Oheim David, scheint aber eigenen Hausstand besessen zu haben und sehr anhänglich an die Heimat gewesen zu sein, so daß Raffaels Anerbieten verschmäht wurde. Aber auch in Florenz gelang es ihm bald, Anerkennung seines Strebens zu finden, wobei er außerdem, im Gegensatz zu Andrea del Sarto, als guter Hausvater sein Vermögen zu mehren verstand und, obgleich er eine zahlreiche Familie besaß, doch Landbesitz zu erwerben fortfuhr[3]. Zu seinen besten Werken gehört das Altarbild der Gürtelspende im Dome zu Prato, dessen Figuren sich durch schlanke Verhältnisse auszeichnen. In demselben Jahre malte er an die Decke der Kapelle im Stadthause eine Trinität, zwölf Apostelköpfe, die vier Evangelisten und eine Verkündigung. 1510 ward Ridolfo der Auftrag, für die Compagnia di S. Zanobi als Flügel zu Albertinelli's Verkündigungsbild zwei Motive aus dem Leben des Schutzheiligen darzustellen, welche sich jetzt in den Uffizien befinden[4]; es sind die Erweckung eines Kindes und das Wunder bei der Bestattung des Heiligen. Neben der Gediegenheit malerischer Technik, welche sich über die oft unkräftige Wirkung der Oelbilder Andrea's del Sarto erhebt, finden wir doch in den Köpfen des erstgenannten Bildes, welche sich zumeist dem Beschauer zuwenden, eine gewisse Leere und Apathie, trotz des an sich aufregenden Ereignisses; viel großartiger wirkt das Motiv der Bestattung: Die vier den Sarg tragenden Gestalten sind von hoher Noblesse

---

[1] Vasari VI, 538: ‚Dipinse nella chiesina della Misericordia in sulla piazza di San Giovanni, in una predella, tre bellissime storie della Nostra Donna, che paiono miniate.‘

[2] Als Beweis für die Einwirkung Raffaels nennt Morelli (Die Werke rc. S. 385) das in der Tribuna der Uffizien unter Orazio Alfani's Namen vorhandene Madonnenbild mit der hl. Elisabeth und dem kleinen Johannes (Nr. 1110), als dessen Autor ‚höchst wahrscheinlich‘ Ridolfo Ghirlandajo zu betrachten ist. Der Freundschaft Raffaels für Ghirlandajo gedenkt Vasari im Leben des ersteren (IV, 321) und im Leben des Ridolfo (VI, 534), wo er noch anführt, Raffael habe die Madonna für Siena (Belle Jardinière) von seinem Freunde vollenden lassen: ‚ed intanto fece un quadro, che si mandò in Siena, il quale nella partita di Raffaello rimase a Ridolfo, perch' egli finisse un panno azzurro che vi mancava‘ (Vasari IV, 328).

[3] Gaye, Carteggio I, 268.

[4] Nr. 1275. 1277. Vgl. Vasari VI, 536 ss. Derselbe berichtet, David, Ridolfo's Oheim, habe über diese Bilder eine besondere Freude empfunden: ‚E perchè queste opere furono fatte vivendo ancor David suo zio, n' aveva quel buon vecchio grandissimo contento, e ringraziava Dio d' esser tanto vivuto, che vedea la virtù di Domenico quasi risorgere in Ridolfo.‘

der Erscheinung, das Colorit, in dem ein dunkles Roth vom Silbergrau sich abhebt, unterstützt den Eindruck vornehmer Würde. Zu den besten Arbeiten des Malers gehört auch die thronende Maria mit Heiligen in S. Pier Maggiore zu Pistoja.

Neben diesen Tafelmalereien sehen wir in der Werkstatt Ridolfo's, gemäß dem Grundsatz seines Vaters, keinen in das Bereich der Malerei fallenden Auftrag zu verschmähen, auch Bestellungen untergeordneten Ranges, wie Decoration von Kirchenfahnen, Geräth und Schmuck, Erledigung finden [1]. Vasari berichtet noch, der Maler habe viele Bilder nach England, Deutschland und Spanien gesendet [2].

Beim Einzug Leo's X. wurde auch Ghirlandajo vielfach beschäftigt, indem er Trachten und Fahnenschmuck für die Gilden lieferte, mit seinen Schülern die Ausschmückung des päpstlichen Quartiers in S. Maria Novella, wie des Mediceerpalastes, auch für die abendlichen Schauspiele eine gemalte Scenerie besorgte [3]. Später beschaffte er die Leichendecoration für Giuliano de' Medici, und war bei der 1518 treffenden Hochzeitsfeier des Herzogs Lorenzo de' Medici mit Franciabigio als Festordner thätig. Die Mediceer schätzten ihn wegen dieser Bereitwilligkeit, ihre Familienfeste zu verherrlichen, und zeichneten ihn mehrfach aus [4].

Ridolfo hat länger als andere Maler der Neigung jener Zeit widerstanden, das aufgehäufte Kapital edler Kunsttradition in Florenz durch leichtfertiges Arbeiten, wie es besonders der Schule Andrea's eigen ist, zu verschleudern. So finden wir auf der 1521 vollendeten Pietà in S. Agostino, zu Colle di Valdelsa, noch alle künstlerischen Vorzüge des Autors vertreten, abgesehen von der etwas schwächeren Farbenstimmung, während die Himmelfahrt Mariä, jetzt im Berliner Museum und kurz vor 1527 entstanden, doch schon eine gewisse Vernachlässigung der Technik erkennen läßt. Der aus dem Bilde herausschauende Apostelkopf findet sich übrigens bei Vasari als Bildniß Ridolfo's wieder. Der hl. Hieronymus und eine Verkündigung, in S. Girolamo zu Florenz, zeigen schon die unangenehme Glätte Bronzino's. Noch weniger befriedigt das heilige Abendmahl von 1543, ein Fresco im Refectorium der Angeli [5], in dem der Maler die Composition Andrea's zu S. Salvi nachgeahmt hat.

Aus den späteren Jahren Ridolfo's ist uns noch bekannt, daß er 1536, bei dem Einzug Kaiser Kals V., wiederum als Decorateur auftrat [6] und

---

[1] Vgl. Vasari IV, 462, im Leben des Domenico Puligo.

[2] Vasari IV, 462: ‚facendo Ridolfo lavorare quadri, tavole e tele, in pochi anni ne mandò una infinità in Inghilterra, nell' Allemagna ed in Ispagna.'

[3] Vasari VI, 542: ‚alcune prospettive di comedie.'

[4] Vgl. über die Thätigkeit des Malers für die Mediceer Vasari V, 195; VI, 86. 541 s.

[5] Vasari VI, 538. Bestellt vom Abte Don Andrea Doffi, welcher Mönch jenes Klosters gewesen war. [6] Vgl. Vasari VI, 545; VIII, 257.

einen Triumphbogen herstellte. Aehnliche Thätigkeit veranlaßten die Hochzeit des Cosimo de' Medici, im Jahre 1539, und die Taufe des Prinzen Francesco, 1541. Im Alter litt er an der Gicht, ließ sich aber in der Sänfte umhertragen, um alle Arbeiten der Werkstatt übersehen zu können. Ridolfo's Tod erfolgte, nach den Urkunden des Libro de' Morti, am 6. Januar 1561. Er wurde in S. Maria Novella begraben.

An den schwächeren Werken Ridolfo's mag wohl sein Gehilfe Michele viel Antheil haben, ein früherer Schüler Lorenzo's di Credi. Vasari berichtet wenigstens, sie hätten manches zusammen ausgeführt[1] und den Gewinn halbirt. Der nahen Beziehungen wegen erhielt dieser Gehilfe den Namen Michele di Ridolfo.

Raffael.

In dem abgelegenen Bergstädtchen Urbino, das sich zu jenen Zeiten unter dem Regiment der Herzoge Federigo und Guidobaldo von Montefeltro einer nicht unbedeutenden humanistischen Kunstblüte rühmen durfte, ward im Frühling 1483[2] Raffael als Sohn des Malers Giovanni Santi und dessen

---

[1] Vasari VI, 543: ‚si condussero a fare insieme l'opere a metà del guadagno.' Andere Schüler Ridolfo's waren: Baccio Getti, Antonio del Caraiolo, Mariano da Pescia, Toto del Nunziata. Ridolfo's Verhältnisse waren bis an seinen Tod günstige. Vasari berichtet, er habe glücklich gelebt, seine Töchter seien alle verheiratet worden, seine Söhne hätten als Kaufleute in Ferrara und in Frankreich ein gutes Auskommen gefunden.

[2] Vasari nennt den Charfreitag des Jahres 1483, ohne den Kalendertag anzugeben. Bembo's Grabschrift im Pantheon lautet: ‚Vixit annos 37 integer integros, quo die natus est, eo esse desiit VIII. Id. Aprilis 1520.' Im Codex Chigi (ed. Cugnoni, Roma 1881, p. 30) heißt es: ‚obiisse constat anno 1520 die VI. Aprilis eadem, qua natus erat septem supra triginta ante annos.' Der Charfreitag fiel aber im Jahre 1483 auf den 28. März, 1520 auf den 6. April. Nehmen wir Bembo's Grabschrift nach dem Wortlaut, so ist Raffael zweifellos am 6. April geboren. Immerhin bleibt auffallend, daß Vasari, welcher die Grabschrift kannte und auch nähere Umstände der Geburt wie des Todes (a ore tre di notte), dieselbe nicht wörtlich genommen hat. Der Kirchenkalender war damals, wie noch heute, in südlichen Ländern bevorzugt, und das Zusammentreffen des Geburtstages mit dem venerdi santo konnte diesen um so fester im Gedächtniß haften lassen. In Bembo's klassisches Epitaph paßte allerdings der Charfreitag nicht hinein, jener begnügte sich mit der allgemeinen Angabe: ‚quo die natus est, eo esse desiit.' So Milanesi, E. Müntz, Springer (Raffael und Michelangelo, 2. Aufl., I, 312 f.). Dagegen Thausing (Repert. III, 431), Woltmann und Wörmann (Malerei II, 625), Förster (Raphael I, 105) u. a. — Als Quellen und Literatur für das Leben Raffaels sind zu nennen: Paulus Jovius, Raphaelis Urbinatis Vita; aus Tiraboschi, Storia della Letteratura Italiana (ed. Mod. 1781, vol. IX, app. p. 291), abgedr. bei Springer, Raffael und Michelangelo, 2. Aufl., I. S. 302. Vasari, Vite IV, 311—416. Memorie di Raffaello da Urbino, Urbino 1800. Füßli, Ueber das Leben und die Werke Raphael Sanzio's, Zürich 1815. Braun, Raphael Sanzio's von Urbino Leben und Werke, Wiesbaden 1819. Fea, Notizie intorno Raffaello Sanzio da Ur-

erster Gattin, Magia, geboren. Schon am 7. October 1491 schied diese aus dem Leben, und ein halbes Jahr nach ihrem Tode führte Santi die zweite Frau, Bernardina Parte, ins Haus, deren Jugend sie schwerlich befähigte, für den jungen Raffael die Verantwortlichkeit einer Mutter zu fühlen. Diese zweite Ehe war nicht von langer Dauer. Im Sommer des Jahres 1494 erkrankte Santi, und da er sein Ende nahe fühlte, setzte er sein Testament auf, in dem er seiner Frau Bernardina ihre Mitgift nebst Antheil an dem Hause hinterließ, falls sie Wittwe bliebe, und, nachdem er auch für seine Schwester gesorgt, den Rest des Besitzes zwischen seinem Bruder, Don Bartolommeo, und seinem Sohne Raffael theilte. Ersterer wurde zum Vormund eingesetzt und Pietro Parte zum Vollstrecker des letzten Willens. Eine Bestimmung im Testament lautete, daß Bernardina in der Contrada del Monte leben und wohnen solle mit den anderen im Testament erwähnten Erben. Dies beweist, daß Raffael beim Tode seines Vaters in Urbino war und daß Vasari unrichtig annimmt, er sei schon bei Lebzeiten Giovanni's Perugino übergeben worden. Am 1. August 1494 war Santi gestorben. Derselbe hatte auch literarischen Zielen gehuldigt, und von ihm wird Raffael den ersten Unterricht empfangen haben, während er zugleich in die Elemente der Malerei eingeführt wurde. Es entsprach der Sitte jener Zeit, beides zu vereinigen. Als achtjähriger Knabe war Fra Bartolommeo dem Pier di Cosimo übergeben worden, und so mögen, obgleich Raffael beim Tode seines Vaters das elfte Lebensjahr erst um wenige Monate überschritten

---

bino etc., Roma 1822. Rehberg, Raphael Sanzio aus Urbino, München 1824. Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael, Paris 1824. Pungileoni, Elogio storico di Raffaello Santi, Urbino 1829. Rumohr, Ueber Raphael und sein Verhältniß zu den Zeitgenossen, Berlin und Stettin 1831. Nagler, Raphael als Mensch und Künstler, München 1836. Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839; derselbe, Raphael d'Urbin et son père G. S., édition refaite, corrigée et augmentée par l'auteur, revue et annotée par Paul Lacroix, Paris 1860. L. Muzzi, Notizie intorno al pittore Raffaello, Bologna 1842. Clément, Michelange, Léonard de Vinci, Raphael, Paris 1861; 5e éd. illustrée 1881; deutsche Ausgabe Leipzig 1870. Campori, Notizie inedite di Raffaello da Urbino, Modena 1863. Wolzogen, Rafael Santi, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1865. Rio, Michelange et Raphael, Paris 1867. E. Förster, Raphael, Leipzig 1867—1868. Campori, Notizie e Documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello, Modena 1870. P. Gherardi, Della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino, Urbino 1874. D. Farabulini, Saggio di nuovi studi su Raffaello d'Urbino, Roma 1875. A. Springer, Raffael und Michelangelo, 2. Aufl., Leipzig 1883, 2 Bde. E. Müntz, Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps, Paris 1881. Crowe & Cavalcaselle, Raphael, his life and works, London 1882; deutsche Ausgabe Leipzig 1883, 2 Bde. C. Ruland, The works of Raphael etc. as represented in the Raphael collection in the royal library at Windsor Castle 1876. Kleinere Spezialarbeiten von R. Kahl (Das venezianische Skizzenbuch, Leipzig 1882), Thode, Hettner, R. Förster und Pulszky.

hatte, doch viele in der Werkstatt erhaltene Eindrücke lebhaft genug gewesen sein, dem Gedächtniß noch jahrelang anzuhaften. Von den Bildern seines Vaters hat er nicht etwa Composition oder Umrisse copirt, sondern er hat ähnliche Formen in verklärter Bildung neu hervorgebracht und mit frischem Leben erfüllt. So hinterließ die Altartafel der Familie Buffi in S. Francesco zu Urbino auf ihn einen lebhaften Eindruck, welcher bis nach seiner Trennung von Perugino fortwirkte: Der Typus Gott Vaters auf Santi's Bilde kehrt in der ‚Erschaffung der Eva' des vaticanischen Bilderkreises zurück. Auch den aus den Altarbildern Santi's bekannten Engelsgestalten begegnet man in verschiedenen Compositionen einer späteren Epoche Raffaels. Allerdings ist anzunehmen, daß er die Zeichnungen seines Vaters erbte und den Altären, wo dessen Werke aufbewahrt wurden, in kindlicher Pietät manchen Besuch abstattete. Aber der in früher Jugend empfangene Unterricht und die Vererbung gewisser Anlagen, wie Originalität und Fülle des an sich einzigen Talentes, erklären noch nicht die Selbständigkeit, welche Raffael auch in äußeren Zügen Perugino gegenüber bewahrt hat. Schon in den frühesten authentischen Zeichnungen ist ihm eine andere Art der Strichführung, abweichende Form der Köpfe und Hände, wie des landschaftlichen Beiwerkes eigen, beharrt er niemals bei Nachahmung äußerer Manier, sondern weiß er fremde Elemente mit seiner Eigenart zu verschmelzen. Dies läßt schließen, daß sein Wesen schon bestimmte Form angenommen hatte, ehe er mit der großen Schule von Perugia in Verbindung trat. Diese Selbstentwicklung konnte Raffael in seiner Heimat finden, wo es zwar keine Lokalschule, aber einzelne Maler gab. Im April des Jahres 1495 war Timoteo Viti in seine Vaterstadt Urbino zurückgekehrt, und es ist wohl anzunehmen, daß der zwölfjährige Raffael sich dem 15 Jahre älteren Landsmanne angeschlossen und bei ihm die durch des Vaters Tod unterbrochenen Studien wieder aufgenommen habe, um so mehr, da Timoteo, mit dem Francia in herzlichen Beziehungen stand, einen lauteren Charakter besaß, auf den sich die gegenseitige Achtung und spätere Freundschaft zwischen Raffael und Francia zurückführen läßt [1]. Es spricht für die Annäherung Raffaels an Timoteo auch noch der Umstand, daß der frühere Gehilfe und Vertraute Giovanni Santi's, Evangelista Pian da Mileto, welcher das Testament als Zeuge unterschrieb und den künstlerischen Nachlaß regelte, später mit Timoteo Viti gemeinsam arbeitete. Letzterer war durchaus geeignet, Raffael zu unterweisen, ohne dessen Entwicklungsgang zu stören und ihm Schulfesseln anzulegen [2]. Allerdings darf man dem Timoteo nicht Bilder zumuthen wie die thronende Madonna in Berlin [3], oder den malenden hl. Lucas in der römischen Akademie. Morelli bemerkt überdies nicht mit Unrecht, es sei in Timoteo's frühen Werken etwas vorhanden, das

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 343. Dazu Springer im Repert. IV, 374—388.
[2] Springer a. a. O. S. 58 f. [3] Berlin Nr. 120.

an Raffael gemahne, nicht nur der Auffassung nach, sondern auch im Gesichtsoval, in der Form der Hände, Füße, der Art, die Falten zu legen. Wir erkennen dies recht deutlich z. B. an der Figur des hl. Vitalis in der Brera, welche Veranlassung gab, das Bild Raffael zuzuschreiben.

Es ist nicht mehr festzustellen, wie weit die Ausbildung Raffaels vorgeschritten war, als er in das Atelier Perugino's eintrat, denn die jener Epoche zugewiesenen Skizzen entbehren aller Glaubwürdigkeit. Dagegen läßt sich vermuthen, welche Objecte der Malerei ihm in Perugia Anregung boten. Die Fresken im Cambio waren schon vollendet; sein Meister hatte damals an Aufträgen erhalten: für S. Lorenzo die Krönung Mariä, für S. Francesco die Kreuzigung und für Vallombrosa die Himmelfahrt Mariä. Raffael hat dieselben Objecte in seinen frühesten Werken zur Darstellung gebracht. Für nahe Beziehungen zwischen Meister und Schüler sprechen auch jene Blätter, welche Skizzen von beiden enthalten, spricht die Ausführung peruginesker Entwürfe[1] durch Raffael, wie sie besonders im Feingefühl für den Umriß, in größerer Anmuth und Lebensfülle die Hand des Urbinaten kundthun. Dagegen wäre es falsch, dieselbe in gewissen Bildern Perugino's von größerer malerischer Vollendung erkennen zu wollen, denn es waren auch noch andere junge und gut geschulte Kräfte, wie lo Spagna oder Eusebio im Atelier, abgesehen davon, daß der Meister selbst über eine gediegene Technik verfügen konnte.

Im Jahre 1502 siedelte Perugino zu längerem Aufenthalt nach Florenz über, wo er ein Atelier besaß und auf größere Thätigkeit hoffen durfte, da bessere Meister selten wurden[2], kam aber auch vorübergehend nach Siena und Perugia. Ob Raffael den Meister nach Florenz begleitete, oder neben Pinturicchio zurückblieb, läßt sich nicht ermitteln. Uebrigens besuchte er 1504 seine Vaterstadt Urbino, wo er den Verkehr mit Timoteo Viti erneute, und im Herbst desselben Jahres finden wir ihn in Florenz, nachdem er vorher noch Siena aufgesucht, wo Pinturicchio an den Fresken der Libreria thätig war. Mit einem Empfehlungsbrief der Herzogin Giovanna von Montefeltro an den Gonfaloniere ausgestattet[3], trat Raffael in die Hauptstadt Toscana's und das dortige Kunstleben ein, dessen mächtiger Strom ihn langsam und friedlich der umbrischen Weise und dem Einfluß Perugino's entrückte. Dieser stufenweise Proceß wird uns aus den ersten sicheren Arbeiten des jugendlichen Malers anschaulich. Für den oberflächlichen Beurtheiler mag selbst die Behauptung zutreffen, daß sich die damaligen Werke Raffaels von denen seines Lehrers kaum unterscheiden. Noch die ‚Grablegung‘, vom Jahre 1507, zeigt

[1] Näheres bei Springer S. 59 f.

[2] Wir erfahren dies aus dem Briefwechsel der Markgräfin Isabella von Mantua mit ihrem Geschäftsträger in Florenz (Giornale d'erud. artistica II, 73 ss.). In Florenz wohnte auch die Gattin Perugino's, Clara Fancelli.

[3] Datirt vom 1. October 1504.

liebevolle Achtung des Künstlers vor der Tradition; prüft man aber das Einzelne, so finden wir das Walten des Genius nicht nur in größerer Lebensfülle bis zu den nebensächlichen Personen der Darstellung, in der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, im Wohlklang der Formen, auch der Umriß zeigt im Betonen der Linie das Feingefühl der Hand. Größere Freiheit von älteren Mustern zeigt sich besonders in den Predellenbildern, während das Hauptmotiv noch an der Tradition der Schule festhält.

An der Familie der Vitelli, welche in Città di Castello sich zu politischer Macht emporgeschwungen hatten, fand Raffael einen Gönner. Vasari nennt drei Bilder, für Kirchen dieser Stadt gemalt. Unter der für S. Agostino bestellten Tafel ist wohl jene des hl. Nicolaus von Tolentino zu verstehen, welche bis 1789 hier aufbewahrt worden ist, dann auf Befehl Pius' VI. in Stücke zerlegt wurde, die spurlos verschwunden sind. Nur aus den Skizzen in Lille und Oxford können wir uns annähernd eine Vorstellung davon machen. Der Heilige, mit Kreuz und Buch in den Händen, steht als Sieger über dem niedergeworfenen Teufel; ihm zur Seite zwei Engel. Im oberen Theil des Bildes: Christus, Maria und Augustin, Halbfiguren, jede eine Krone über S. Nicolaus haltend. Es sind nur Studien nach dem Modell, aber mit besonderer Feinheit und Grazie der Bewegung, ja schon mit recht lebhaftem Ausdruck entworfen [1]. Lanzi bemerkt, der Stil des Bildes sei peruginesk, die Composition aber nicht die gebräuchliche gewesen. Augenscheinlich wollte Raffael hier freierer historischer Auffassung Bahn machen, denn die Anlage ist eine im Gegensatz zu den übrigen Jugendwerken immerhin großartige zu nennen.

Das zweite Bild, eine Kreuzigung für S. Domenico, befindet sich jetzt in Dudley House zu London. Wir sehen hier neben der etwas hageren Gestalt des Erlösers zwei das Blut in Kelchen auffangende Engel, ferner Maria, Johannes und die knieenden hll. Hieronymus und Magdalena. Raffael lehnt sich dabei, im Gegensatz zur Composition des hl. Nicolaus, ganz an das Schema seines Lehrers an, zeigt aber eine größere Wahrheit im Ausdruck des Schmerzes.

---

[1] Abbild. bei Springer S. 65. Zuerst beschrieben von Lanzi (II, 45, ed. di Pisa, 1815). Derselbe bemerkt: ‚Udii in Città di Castello che in età di diciasette anni dipingesse il quadro di S. Niccola da Tolentino agli Eremitani. Lo stile fu peruginesco, ma la composizione non fu la usata di quel tempo, un trono di N. D. con de' Santi ritti all' intorno. Quivi rappresentò il Beato, a cui N. Signora e S. Agostino velati in parte da una nuvola cingono le tempie d' una corona: due angioli ha a man destra, e due a sinistra leggiadri e in mosse diverse con cartelle variamente piegate, ove leggonsi alcuni motti in lode del S. Eremitano: al di sopra è il Padre Eterno fra una gloria pur di angioli maestosissimo. Gli attori sono come in un tempio, i cui pilastri van fregiati di minuti lavori alla mantegnesca, e nelle pieghe de' vestimenti rimane in parte l' antico gusto, in parte è corretto, così nel demonio, che giace sotto i piedi del Santo, è tolta quella capricciosa deformità che vi poneano gli antichi.‘

Die im Jahre 1504 vollendete schöne Tafel des ‚Sposalizio‘ war für S. Francesco bestimmt, wo sie bis 1798 auf einem Altar verblieben ist; von den Franzosen entführt, kam sie zuletzt in die Brera. Perugino's Composition[1], gemalt zur Zeit, als Raffael in dessen Atelier war, diente zum Vorbild, nur hat der Geist des jungen Künstlers alles zarter und lieblicher gestaltet. Auf beiden Tafeln vollzieht sich die Handlung im Freien, während im Hintergrunde ein zierlicher Renaissancetempel emporsteigt. Die Mitte des Vordergrundes nimmt der das heilige Paar verbindende Priester ein; zu seiner Rechten Maria, ihre Hand dem Ringe Josephs darbietend, welcher demüthig mit dem blühenden Stabe sich nähert. Hinter Maria eine Frauengruppe, hinter Joseph die betrübten Freier, deren vorderster seinen Stab zerbricht.

Raffael hat mit Verständniß für die höhere Würde der Jungfrau ihr den Platz zur Rechten des Priesters gegeben, abweichend von Perugino, er hat die bei letzterem ziemlich steife und schematische Gruppe flüssig und anmuthig gestaltet, insbesondere dem Priester durch Neigen des Körpers, durch geschmackvollere Armstellung und gefühlvollen Ausdruck Leben eingeflößt. Er hat sich bemüht, in dem heiligen Paare den Charakter der Demuth, Reinheit, der Hingabe an den göttlichen Willen auszuprägen und auch die feingezeichneten Hände an dieser Sprache theilnehmen lassen. Leicht ordnen sich ferner bei Raffael die beiden Gruppen, natürlich spricht sich die Enttäuschung der Freier aus! Selbst der Tempel im Hintergrunde ist reicher gebildet, und die weibliche vorderste Figur findet sich überhaupt nicht im Schema Perugino's, sondern ist Raffaels völliges Eigenthum.

Dasselbe Verhältniß beider Maler zeigt sich auch in den Motiven der ‚Krönung Mariä‘. Perugino hatte den Gegenstand für S. Francesco bei Perugia behandelt und Raffael denselben im Auftrage der Maddalena degli Oddi für die Franziskanerkirche der Stadt. Da zunächst die Himmelfahrt Mariä beschlossen war[2], finden wir die Apostel um den Sarkophag vereinigt, aus welchem Lilien hervorwachsen. Raffael hat auch hier das Schema seines Lehrers mit einem höheren Lebensquell aufgefrischt, indem er die Apostel in gefälliger Weise um das schräg den Vordergrund durchsetzende, nach hinten sich verkürzende Grab ordnete. Den Mittelpunkt der Gruppe nimmt der jugendliche Thomas ein, mit dem Gürtel Mariä auf den Händen, ihm zur Seite stehen die Apostelfürsten, dem Beschauer zunächst Jacobus und Johannes, den Blick nach oben richtend, wodurch beide Theile der Composition in Zusammenhang treten. Die obere Gruppe zeigt den jugendlichen Erlöser, welcher Maria die Krone aufsetzt; vier sehr liebliche Engel mit Instrumenten

---

[1] Jetzt im Museum zu Caen.

[2] Die ursprüngliche Anlage zeigt der Entwurf in Pest. Vgl. v. Pulszky, Raffael in der Ungar. Reichsgalerie, Budapest 1882.

Raffael, Sposalizio. Brera in Mailand. (Zu S. 716.)

assistiren, zwei kleinere schauen aus den Falten der Gewänder hervor. Die dazugehörige Predella gehört, wie das Bild selbst, der vaticanischen Galerie an. Wir sehen hier drei Motive: Verkündigung, Anbetung der Könige[1] und Darstellung im Tempel, von denen das mittlere die Anlehnung an toscanische Vorbilder erkennen läßt.

1505 begann Raffael das Fresco von S. Severo in Perugia, jene Composition, die schon ganz unter dem Einfluß toscanischer Richtung steht und das umbrische Element nur noch in Einzelheiten erkennen läßt. Die Mitte des Bildes nimmt der Weltenrichter ein, beide Hände erhebend, über ihm die Taube und Gott Vater (jetzt zerstört). Vier Engel stehen anbetend zur Seite. In einem nach vorn sich öffnenden Halbkreise sitzen, etwas tiefer als Christus, auf Wolken je drei Heilige des Camaldulenserordens. Raffael nahm als Vorbild dieser Composition die obere Gruppe aus dem Weltgericht Fra Bartolommeo's zu Florenz. Insbesondere ahmte er den stattlichen Faltenwurf nach, welcher sich vom linken Arme Christi über den unteren Theil der Figur hinzieht. Das edle Werk in seiner feierlichen Größe und Ruhe trägt durchaus jenen Charakter historischer Kunst an sich, wie ihn Giotto begründete und Ghirlandajo wieder zum Leben erweckte, dessen Krönung Mariä, im Chor von S. Maria Novella, dem Letzten Gericht Fra Bartolommeo's voraufging. Es setzt dieses Werk die Einbürgerung Raffaels in Florenz und längere Studien daselbst nothwendig voraus, denn das ganze Motiv war nach räumlicher Disposition und architektonischer Gesetzmäßigkeit der umbrischen Malerei durchaus fremd[2]. Aber auch jetzt noch blieb der junge Meister mit Perugino in einiger Verbindung. 1505 malte er für das Kloster S. Antonio in Perugia die thronende Madonna[3], mit dem segnenden bekleideten Jesusknaben und Johannes, den hll. Katharina, Petrus, links vom Throne; rechts Dorothea und Paulus. Im Tympanon der segnende Gott Vater zwischen zwei Engeln. Während in dieser oberen Gruppe sich das ältere Schema ankündigt, verräth sich bei den unteren Figuren die Einwirkung der Florentiner, besonders Leonardo's und Fra Bartolommeo's. Die Predella enthält fünf Motive: die hll. Franciscus und Antonius; Christus am Oelberg; die Kreuztragung; Klage um den Leichnam Jesu. Die Kreuztragung ist eine in drei Partien zerlegbare übersichtliche Composition, die alle wesentlichen Momente des Gegenstandes entfaltet. Für die Gruppe der heiligen Frauen hat Raffael sich an das Vorbild Perugino's gehalten. Wie groß seine Pietät für das-

---

[1] Federzeichnung im Museum zu Stockholm, zur Präsentatio in Oxford.

[2] Das sehr zerstörte Werk ist durch Consoni übermalt und von J. Keller gestochen worden.

[3] Die Haupttafel und das Tympanon im Depot der Nationalgalerie zu London. Gestochen von A. Juvara. Federzeichnung in der Albertina. Die Staffelbilder in England zerstreut. Abbild. der Kreuztragung bei Springer, Fig. 27, nach der Copie einer Handzeichnung in Florenz.

selbe gewesen, obgleich die imponirende Würde der Florentiner ihn mächtig anzog, beweist das mit 1507 bezeichnete Werk einer thronenden Madonna für die Cappella Ansidei bei den Serviten in Perugia, wo Raffael in Disposition und Raumeintheilung augenscheinlich hinter dem Vorbilde seines Lehrers zurückbleibt. 1764 wurde diese Tafel[1] nach England verkauft und befindet sich jetzt im Schloß Blenheim bei Oxford, dem Sitz des Herzogs von Marlborough.

Raffaels Thätigkeit beschränkte sich damals vornehmlich auf Tafelmalerei, welche durch das Anlegen von Privatsammlungen Förderung erhielt. Madonnen und heilige Familien in freierem Gruppenbau nach dem Vorbilde Leonardo's darzustellen war das hauptsächliche Ziel seiner Florentiner Studienjahre: hier hat die Phantasie des Malers sich von den Schultypen frei gemacht, aber auch auf Kosten des höheren Inhaltes leicht verletzlicher Ideale eine Richtung zum Sinnlichen hin genommen, welche diese Bilder aus der Sphäre der Andacht löst und sie in das Reich des Genrehaften verbannt. Das der Natur abgelauschte, rein natürliche Element in den Beziehungen zwischen Mutter und Kind hat alle zarte Gottesminne der umbrischen Kunst verdrängt. ‚Raffael', bemerkt Springer[2], ‚löste die Madonna von dem kirchlichen Boden ab und hob sie aus dem besonderen Glaubenskreise zu allgemein menschlicher Bedeutung empor. Die Verwandlung erfolgte nicht rauh und gewaltsam.' ‚Für diese menschliche Auffassung des Marienbildes — mancher wird sie vielleicht auch die profane Auffassung nennen — besaß Raffael in der Florentiner Kunst mannigfache Vorgänger. Dem Beispiele Donatello's und anderer Plastiker folgend, haben auch schon die Filippo und Filippino Lippi, Botticelli und Verrochio die fröhlich liebende, jugendlich schöne Mutter in das Leben gerufen.' ‚Aber das Hauptmotiv bei ihnen bleibt doch Anbetung des Christuskindes durch die Madonna, welche mit gefalteten Händen vor demselben kniet, oder von Engeln sich dasselbe reichen läßt. Die alte Tradition wirft auf ihre Darstellungen häufig einen, wenn auch leichten Schatten, bei aller frischen Lebendigkeit, während bei Raffael die neue Auffassung ganz ungetrübt und ungehemmt herrscht.' Es ist dies jedoch nicht bei allen Madonnenbildern gleichmäßig der Fall, daß sie sich von dem erhabenen Ideal der Jungfrau und Gottesmutter in ihrer übermenschlichen Würde völlig lossagen und in die Sphäre rein irdischer Gefühlsstimmung herabsinken: Die Madonna del Granduca[3] enthält noch viel der jungfräulichen Hoheit, welche die ältere, von christlichen Vorstellungen durchdrungene Kunst auszuprägen suchte. Ihren Namen trägt sie deshalb, weil sie sich im Besitze des Großherzogs von Toscana befand. In der ganzen Haltung der Jungfrau, mit den gesenkten Augen, spricht sich Demuth und ein Zug von Innerlichkeit aus,

---

[1] Gestochen von L. Gruner. [2] Raffael und Michelangelo I, 82.
[3] Im Pitti. Gestochen von Morghen.

der noch dem Quattrocento angehört. Die Formgebung des Kindes aber ist zu materiell. Die Madonna des Lord Cowper in Panshanger zeigt dieselbe Leichtigkeit in der Pinselführung: Maria sitzt hier im Grünen auf einer Steinbank und wird von dem auf ihrem Schoß stehenden Kinde umhalst, welches zugleich den Beschauer anblickt. Dieses Motiv der Mutterfreude kehrt in Raffaels Zeichnungen vielfach variirend zurück, so in den Entwürfen zu Oxford und in der Albertina. Maria lesend, ist ein nicht minder häufig auftretendes Object, an dem die Phantasie des Malers in immer wechselndem Spiel sich ersättigt. So das Rundbild der Madonna Connestabile in S. Petersburg, welches noch unter dem Einfluß umbrischer Malerschule entstanden zu sein scheint: Maria, aufrecht stehend, nur im Oberkörper sichtbar, hat das Haupt im Mantel verhüllt und stützt das Kind mit der linken Hand, während die rechte das Gebetbuch hält, in welches Jesus andächtig hineinschaut [1]. Das Colorit ist zart verschmolzen, ohne starke Gegensätze wirksam. Derartige Blätter der betenden Jungfrau finden sich in Oxford, Lille und in der Albertina [2]. Die dort bewahrte, sehr lebendig entworfene Skizze zeigt das Motiv nach rein genrehafter Seite hin. Die Madonna aus dem Hause Orleans, jetzt im Besitze des Herzogs von Aumale, ist ein zierliches Bild, mit dünnem Farbenkörper und wenig Schatten. Maria sitzt hier in einem Zimmer und hält das in ganzer Nacktheit sich präsentirende Kind, ähnlich wie auf dem Bilde des Lord Cowper. Die Madonna aus dem Hause Tempi, der Münchener Pinakothek angehörig [3], zeigt den innig sich anschmiegenden Knaben, Wange an Wange mit der Mutter, während er den Blick nach außen wendet. Von höheren Beziehungen des göttlichen Sohnes zu einer solchen Mutter kann man hier nichts mehr finden. Wie Springer sehr richtig bemerkt, ist von diesem Bilde rein menschlichen Mutterglückes zur Madonna del Granduca ein weiter Weg. Er führt aber noch weiter. Die mit 1508 signirte Madonna Niccolini, im Besitz des Lord Cowper, zeigt Maria, dem Ungestüm des Kindes wehrend, das hier mit einem freien, selbständigen Wesen auftritt. Damit verwandt ist die Madonna aus dem Hause Colonna, jetzt in Berlin. Auch hier sind die Bewegungen sehr frei, die Körper voll entwickelt. Das Christkind präsentirt sich selbständiger, indem es, das Gewand der Mutter fassend, zum Aufstehen sich anschickt. Sie selbst legt das Buch, in dem sie gelesen, zur Seite. Die Bridgewater Madonna, im Besitz des Lord Ellesmere [4], gibt dem Motive noch größere Freiheit.

Eine andere Gruppe von Madonnenbildern gesellt den kleinen Johannes zum Spiel mit dem Christuskinde. Es gestattet dieses Motiv einen kunst=

---

[1] Entwurf im Kupferstichkabinet zu Berlin. [2] Abbild. bei Springer I, 90.
[3] Skizzen in Chatsworth und der Albertina. Stich von L. Raab.
[4] Stiche von Anderloni und Lecomte. Studien in Florenz und im Louvre.

volleren Gruppenbau, und hier prägen sich auch die Wechselbeziehungen zwischen Plastik und Malerei aus. Zu den Füßen der Jungfrau stehen oder knieen beide Kinder, so eine Basis für die Composition bildend, welche in der sitzenden Gestalt Mariä sich zuspitzt. Dreimal behandelte Raffael die Scene im Freien. Es gehören hierher die Madonna mit dem Stieglitz, in den Uffizien (Tribuna), die Schöne Gärtnerin, im Louvre, und die Madonna in Wien; letzteres Bild mag wohl das ältere sein. Raffael hat dieses Motiv in zahlreichen Studien und Skizzen sorgsam durchgearbeitet, wovon die Albertina drei Blätter aufzuweisen hat. Die Madonna del Cardellino, von Vasari zu früh angesetzt, zeigt die Jungfrau auf einem Stein in freundlicher Landschaft, mit einem Buch in der Rechten, in dem sie jedoch nicht mehr liest [1]. Ihr Auge ist auf Johannes gerichtet, welcher dem Christkinde einen Stieglitz darbietet. Die beiden Motive des Buchhaltens und des Spieles der Kinder sind hier verschmolzen, worüber besonders die Skizzen in Oxford Belehrung geben [2]. Die Schöne Gärtnerin, im Louvre [3], einst im Besitz Franz' I., ist vermuthlich jenes Bild, auf dem Ridolfo Ghirlandajo den blauen Mantel vollendete, der allerdings in seiner wenig anschmiegenden Aufbauschung den Eindruck späterer Zuthat macht und die Conturen der schlanken Gestalt beeinträchtigt. Auch dieses Motiv ist von Raffael erst nach manchen Wandlungen auf die Leinwand gebracht worden. Das sich in völliger Nacktheit präsentirende Christuskind, von dem knieenden Johannes verehrt, zeigt ruhige Haltung, wie denn überhaupt hier ein religiöser Ton anklingt.

Das Motiv variirt in der unvollendeten Madonna Esterhazy, der Galerie zu Pest angehörig [4]. Das auf einem Stein ruhende Kind wird hier von der Mutter gestützt, während beide sich dem eine Schriftrolle mit dem Agnus Dei entfaltenden Johannes zuwenden.

In der Madonna mit dem Palmbaum, der Bridgewater Galerie Lord Ellesmere's einverleibt, tritt an Stelle des Johannesknaben S. Joseph, welcher dem Kinde einen Blumenstrauß darbietet [5]. Das Colorit zeigt starke Contraste und ausnahmsweis schillernde Farben im Gewande Mariä.

Einen etwas künstlichen Aufbau der Gruppe bietet das kleine Bild der Galerie in Madrid, die Madonna mit dem Lamme [6], ein auch von Leonardo behandeltes unzartes Motiv. Das Kind bemüht sich, ein Lamm zu besteigen und wird dabei von Maria gestützt; hinter ihr S. Joseph, auf den Stab gelehnt und zur Gruppe herabschauend. Die Münchener Heilige Familie aus dem Hause Canigiani offenbart noch strengeren architektonischen Bau, welcher nach Beseitigung der kleinen schwebenden Engel um

[1] Stiche von R. Morghen und A. Krüger.
[2] Abbild. bei Springer Fig. 40. [3] Stich von Desnoyers.
[4] Stich von Leybold. [5] Stiche von Rousselet und Martinet.
[6] Stiche von Garavaglia und Lapi.

so mehr hervorgetreten ist. Sie entstand in der letzten Zeit von Raffaels Florentiner Epoche und verräth, wie das Bild in Madrid, den Einfluß Fra Bartolommeo's, dessen großartige Compositionen ihren Eindruck nicht verfehlen konnten. Beide Künstler waren zu hoch entwickelt, um specielles Schulverhältniß des jüngeren annehmen zu können, aber ein Austausch von Qualitäten fand sicher statt, der ihnen zu gute kam, insbesondere aber Raffael zur Vertiefung der Idee, zu nobler Einfachheit im Fall der Gewänder und zur kühneren Behandlung von Licht und Schatten hinleitete. Erst in den römischen Arbeiten desselben zeigt sich die Entfaltung des Besten in seiner Natur, wozu der Meister von S. Marco ihm den Pfad gewiesen. Nachdem er in dem Fresco zu Perugia und in der Madonna del Baldacchino den Compositionsprincipien und der ernsten Stimmung Fra Bartolommeo's Huldigung dargebracht, läßt er diese in den Historienbildern des Vatican immer mehr zur Geltung kommen.

Die Madonna del Baldacchino, von Raffael für jenen Florentiner Namens Dei gemalt, aber unvollendet bei seiner Abreise nach Rom zurückgelassen, befindet sich jetzt im Pitti. Es ist ein stattliches Bild, das wohl noch im Atelier nöthige Ergänzung gefunden haben mag. Die beiden flatternden Engel zu Seiten des Baldachins passen aber nicht zur würdevollen Ruhe des Ganzen und wurden von einem Schüler nach dem Fresco in S. Maria della Pace (Rom) hinzugefügt. Der Anordnung nach schließt sich die Composition ganz denen des Frate an, auch die Heiligen, besonders Petrus, sind in dessen Geiste erfunden, nur das wenig ideale Christkind und die in völliger Nacktheit sich präsentirenden kleinen Engel im Vordergrund sind echt raffaelisch gedacht.

Der frühen Zeit gehören an: ein hl. Sebastian in der Galerie zu Bergamo, das Brustbild des Eccehomo in Brescia, auch die zierlichen im Louvre befindlichen Tafeln des hl. Michael und des hl. Georg, obwohl sie im Auftrag der Farbe ganz andere Technik verrathen. S. Michael, in goldener Rüstung sich herabschwingend, erhebt das Schwert und das mit einem Kreuz bewehrte Schild gegen den höllischen Drachen. Im Hintergrunde eine brennende Stadt. Der Farbenkörper erscheint hier nur dünn, lasurartig, während die Tafel des hl. Georg eine verschmolzene Oberfläche besitzt. Raffael wiederholte das letztere Motiv für den Herzog von Urbino, indes mit der Variation, daß der Heilige nicht, wie dort, mit dem Schwerte kämpft, nachdem die Lanze zerbrochen, sondern im ersten Ansturm das Ungeheuer an den Boden spießt. Auf dem Schulterriemen des weißen Pferdes der Name Raffael. Die Zeichnung des Thieres auf der jetzt in S. Petersburg befindlichen Tafel[1] ist kühner und sorgfältiger, als auf dem älteren

[1] Gestochen von Vorstermann. Federzeichnung in den Uffizien, Varianten in Oxford. Abbild. bei Springer Fig. 43.

Werke im Louvre, auch die Landschaft zeigt Fortschritte. Man könnte übrigens annehmen, das Relief Donatello's an der Statue des hl. Georg in Or S. Michele habe als Vorbild zur Composition gedient, denn sie gleichen sich auffallend. Während der letzten Zeit des Aufenthaltes in Florenz mag jene Halbfigur der heiligen Martyrin Katharina entstanden sein, welche die englische Nationalgalerie besitzt, und wozu der Carton sich im Louvre befindet. Die Heilige, von etwas üppiger Gestalt, hat sich mit dem linken Arm auf das Rad gestützt, indem sie das Haupt nach rechts hin dem Himmel zuwendet und die Rechte auf die Brust legt [1]. Besondere Inspiration spricht sich in der Figur aber nicht aus, im Gegentheil verräth die allzu bequeme Stellung nichts von der geistigen Regsamkeit jener schlagfertigen Siegerin über die alexandrinischen Philosophen.

In den Portraits jener florentinischen Epoche finden wir die Anlehnung an das Vorbild Leonardo's vielleicht noch mehr ausgeprägt, als bei den Madonnen. Durch Einfachheit und gewisse Befangenheit charakterisiren sich die Bildnisse des Agnolo und der Maddalena Doni, indem auch noch ein röthlicher, glatter Farbenton auffällig wird. Der Maler hat augenscheinlich nicht versucht, die an sich wenig idealen Köpfe zu beleben, ihnen den glücklichsten Moment abzulauschen. Nüchtern schaut Agnolo in die Welt; auch Maddalena, mit übereinandergelegten Armen — jene bei Leonardo übliche Position — ein Bild materieller Behaglichkeit und Sättigung, vermag höheres Interesse an ihrer Existenz nicht zu wecken. Die sogenannte ‚Donna gravida' im Pitti [2] ist, ebenso wie das Portrait der Unbekannten in den Uffizien [3], nur aus stilistischen Gründen Raffael zuerkannt worden. Letzteres fesselt uns durch vornehme Einfachheit und Ruhe; besonders trefflich sind die Hände charakterisirt.

Der Einfluß des Humanismus auf die Malerei hatte gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts schon einige Bedeutung gewonnen. Fabeln aus Lucian und anderen Autoren, Motive antiker Geschichten und Mythen werden durch Träger jener neuen Bildung den Künstlern vermittelt. Allegorische Darstellungen aus solchem Ideenkreise erfreuten sich auch des Beifalls reicher Gemäldesammler, und hauptsächlich in Oberitalien war der Kupferstich nach Mantegna's Vorgang bestrebt, auch die unklarsten und tiefsinnigsten Objecte des nüchternen Classicismus zu verbreiten. Dieser Strömung mag Raffaels kleines Bild, der Traum des Ritters, sein Dasein verdanken [4]. Der gewappnete Jüngling ruht, auf den Schild gelehnt, unter einem Lorbeerbaume in für den festen Schlaf etwas künstlicher und unbequemer Position. Zu Häupten erblickt man eine weibliche Figur, Schwert und Buch dem Träumer

[1] Gestochen von Desnoyers. Skizzen in Oxford und Chatsworth.
[2] Nr. 229. [3] Tribuna Nr. 1220.
[4] Stich von Gruner. Studie in Weimar.

darbietend, zu den Füßen eine andere, mit Myrthenzweig. Es möchte damit wohl einerseits Kriegsruhm und Wissenschaft, andererseits die Minne, schwerlich aber die Situation des Hercules am Scheidewege zu verstehen sein. Das Bild gehört der Londoner Galerie an, welche auch die Federzeichnung dazu besitzt.

Raffael hatte von Florenz aus mehrfach Reisen unternommen, so, nach Vasari, um für den Herzog von Urbino zwei kleine Madonnenbilder und einen Christus am Oelberg auszuführen; 1507 wiederholte er in eigener Angelegenheit den Besuch und hielt sich länger in Perugia auf, um jene von Atalante Baglioni früher bestellte Tafel der Grablegung zu vollenden. Den Entwurf dazu hatte er in Florenz gemacht; nach mancherlei Vorbereitungen und Variationen erst war jenes Motiv für die Farbe reif geworden. Das Bild gehört jetzt der Galerie Borghese in Rom an [1].

Die ersten Gedanken Raffaels bewegen sich noch im Rahmen seiner älteren Compositionsweise; von den Zeichnungen dürfte jene sorgsam schattirte der Hauptgruppe im Louvre neben der zu Oxford am wichtigsten sein, letztere das ganze Motiv umfassend. Charakteristisch ist beiden die wenig ideale Auffassung: Das Haupt des Herrn ruht auf dem Knie der Mutter, welche ohnmächtig zurückgesunken ist und von Frauen gestützt wird; den Unterkörper umarmt Magdalena. Aber wieviel edler und höher hat Fra Bartolommeo die Pietà, das ergreifendste Object christlicher Kunst angeschaut! Keine Ohnmacht Mariä, sondern liebevollste Sorge der auch nach dem Tode des Sohnes noch starken Mutter: ‚Stabat Mater.' Wie fein dort auch die Charakteristik jener mit dem Antlitz demüthig auf die Füße des Herrn gesunkenen Magdalena; wie herrlich die Klage des den Rücken Christi stützenden Johannes! Dazu der von schönen Linien durchzogene strenge Aufbau. Bei Raffael ist Maria außer Beziehung gesetzt, und die Frauen, auch Magdalena, haben nur für sie Aufmerksamkeit, wodurch Christus aufhört, idealer Mittelpunkt der Gruppe zu sein. Jener Entwurf kam indes nicht zur Ausführung, denn Raffael wählte anstatt der Depositio oder Pietà die Grablegung selbst, indem er alle Frauen zur Nebengruppe ordnete, deren Mittelpunkt wieder die ohnmächtige Mutter bildet, welche von den drei anderen aufrecht gehalten wird. Für das erhabene Problem der von ihrem Sohne, mit dem sie Eins ist im Opfer für das Heil der Welt, Abschied nehmenden Gottesmutter, scheint Raffael kaum Verständniß besessen zu haben. Maria mußte so in Ohnmacht und Hilflosigkeit hinter dem antiken Frauenideal einer duldenden, aber aufrechten Niobe zurückstehen. Die Art, wie der Leichnam Christi in die Grabeshöhle getragen wird, ist nicht minder auffallend: die Träger sind einander zugekehrt, indem der vorderste

[1] Stiche von Volpato und Amsler, der Predella von Desnoyers. Das Bild war für S. Francesco in Perugia bestimmt, von wo es durch Schenkung der Mönche 1608 an den Cardinal Borghese nach Rom gelangte, und zwar trotz Protestes der Prioren. Vgl. Giornale d' erud. artist. I, 225; II, 334.

rückwärts schreitet, und zwar mit großer Kraftanstrengung, die im Verhältniß zur Last für einen starken Mann übertrieben scheint. Gewisser Anklang an den Kupferstich Mantegna's dürfte wohl vorhanden sein: der händefaltende Johannes, die Ohnmacht Mariens, das Absondern der Frauengruppe sind Berührungspunkte beider Compositionen; nicht minder jenes zu stark betonte Pathos der Empfindung, welches die religiöse Würde des Motivs beeinträchtigt. Innerlich gesammelter Schmerz ist tiefer als der in heftigen Gebärden sich äußernde. Einem Maler wie Raffael hätte wohl schärfere Charakteristik zu Gebote gestanden, wenn er das Thema mehr dem inneren Gehalte und der höheren Bedeutung nach erfaßte.

Die kleinen Predellabilder, in drei Frauengestalten Glaube, Hoffnung und Liebe verkörpernd, befinden sich jetzt in der Vaticanischen Galerie.

Nachdem Raffael in Perugia die Grablegung in Farben ausgeführt, kehrte er nach Florenz zurück; denn, abgesehen von Bildern, welche den Anschluß an Fra Bartolommeo verrathen, wie die Madonna del Baldacchino, haben wir auch jenen Brief Raffaels vom April 1508 an seinen Oheim Ciarla in Urbino [1], worin von Bestellungen die Rede ist und von der ersehnten Empfehlung an den Gonfaloniere, die ihm behilflich sein könne, wobei es sich wohl um Ausschmückung der Säle im Palazzo handelte. Im Herbst des Jahres 1508 befand sich Raffael schon in Rom, seiner neuen Heimat.

Raffael in Rom.

Julius II. blieb nicht ohne Beziehungen zu Urbino. Einer seiner Verwandten war damals in der Regierung des Herzogthums gefolgt, und er selbst hatte während der Feldzüge jene Stadt zweimal besucht. Dort im Palast mag er durch seine Schwester Johanna, oder ihren Neffen, Francesco Maria, von Raffaels Talent vernommen haben. Wurde derselbe einer Empfehlung an Soderini seitens des Herzogs für würdig erachtet, so mochte ihm auch beim Papst ein günstiges Wort zu theil werden. Dazu kam noch das Interesse jenes Landsmannes, der sich in Rom besonderer Gunst erfreute: ‚Bramante von Urbino,‘ meldet Vasari, ‚der im Dienste Julius' II. stand, auch mit Raffael etwas verwandt [2] und sein Landsmann war, schrieb an diesen, er habe seinetwegen mit dem Papste verhandelt, damit ihm Gelegenheit geboten werde, in den neu hergerichteten Zimmern (des Vaticans) seine Tüchtigkeit in der Malerei zu beweisen‘ [3]. Wo Kirchen und Paläste

[1] Abgedruckt bei Springer I, 326. Es heißt darin: ‚Averia caro se fosse possibile davere una lettera di recomandatione al Gonfaloniere di Fiorenza dal S. Prefetto, e pochi dì fa io scrissi al Zio e a Giacomo da Roma me la fesero avere, me saria grande utile per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha sua Signoria de alocare.‘

[2] Nach P. Pungileoni (Elogio di R. p. 114) war er kein Verwandter Raffaels.

[3] Vasari IV, 329. Julius II. hatte die von seinem Vorgänger Alexander VI.

DEPONENTES EUM DE LIGNO
POSUERUNT EUM IN MONUMENTO

Raffael, Grablegung. Galerie Borghese in Rom. (Zu S. 723.)

entstanden, bedurfte es auch der Ausschmückung. Bramante hatte den Plan zu einem neuen Rom entworfen, theilweise auch verwirklicht, und Julius II. war nicht nur früh thätiger Sammler, sondern fast alle Kunstzweige erhielten von ihm Protection. Zerstören und Aufbauen gab seinen Bestrebungen den besonderen modernen Charakter. Mit dem Fall der ehrwürdigen alten Basilika der Päpste triumphirt das Ideal jener Zeit: die Versöhnung der Antike mit dem Christenthum. Und während in Raffaels Stanzenbildern die großen christlichen Traditionen der Malerei, das Erbtheil Giotto's, Masaccio's, noch einmal zu schönem Dasein aufblühen, zerstört Michelangelo's schonungslose Hand die ehrwürdige, solange von der Kirche genährte Ikonographie und Formsprache christlicher Malerei, indem er Titanenkräfte des Heidenthums entfesselt und in starrem Subjectivismus die Festfeier und Sabbatstille, das Gebet, die holde Andacht und Huldigung christlicher Kunstformen aus dem Gotteshause verbannt.

Im April des Jahres 1508 war Raffael noch in Florenz thätig gewesen; nach einem zuerst von Malvasia veröffentlichten Briefe an Francia befand er sich vor dem 5. September desselben Jahres in Rom [1]. Er dankt in diesem Briefe für das empfangene Bildniß und entschuldigt sich, daß er wegen unabläſſiger Arbeit die Gegenleistung noch schuldig sei; denn es habe sich nicht geziemt, das Portrait von einem der Gehilfen anfertigen zu lassen. Wir lernen aus jenem Briefe das freundschaftliche Verhältniß beider kennen, erfahren auch, daß Raffael in Rom seine ganze Kraft den

---

bewohnten Zimmer verschmäht und im oberen Stock seine Wohnung genommen. Paride de' Grassi bemerkt hierüber: ‚1507. In die coronationis. Hodie papa incepit in superioribus mansionibus palatii habitare, quia non volebat videre omni hora, ut mihi dixit, figuram Alexandri praedecessoris sui, inimici sui, quem marranum et judaeum appellabat et circumcisum.‘ Vgl. die Auszüge bei Müntz, Les Historiens et les Critiques de Raphael p. 131 ss.

[1] Crowe und Cavalcaselle (Raphael II, 5 ff.) nehmen an, das Datum des Briefes sei geändert worden, ‚denn es ist nicht wahrscheinlich, daß in der kurzen Zeit, wie sie zwischen dem Brief an Ciarla und der Absendung des zweiten Schreibens an Francia liegt, die Thätigkeit des Meisters schon eine dauernde Gestalt gewonnen habe.‘ Julius II. war aber ein Mann von raschen Entschlüssen und großer Thatkraft. Wenn auch Sodoma in der Camera della Segnatura arbeitete, wo Raphael anfing, ist es gar nicht nöthig, mit Crowe und Cavalcaselle anzunehmen, daß dies erst geschehen sei, nachdem Sodoma das Werk beendigt und gegangen. Er konnte es vielmehr bloß angefangen und den Papst nicht befriedigt haben. Am 26. November 1507 hatte Julius II. von den oberen Räumen Besitz genommen, da er stets Widerwillen gegen die von Alexander VI. bewohnten Zimmer hegte; es war also Zeit genug für den mit Gehilfen thätigen Raffael, wie sie in Rom ja zur Hand waren, sich einzurichten. In den päpstlichen Rechnungen finden sich übrigens unter der Schaar, welche 1508 bis 1509 im Vatican arbeitete, auch Namen wie Giovanni Ruysch und Michele del Becca (aus Imola), welche der Kunstgeschichte neu waren. Vgl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 10.

übernommenen Arbeiten widmete und mehrere Gehilfen zur Disposition hatte. Man braucht dabei nicht an eine Werkstatt zu denken, in der Tafelbilder gefertigt wurden, sondern an den Beistand von Malern für umfangreiche Fresken, wie ihn die nothwendige Oekonomie der Arbeit erfordert. Raffaels Vorgänger daselbst waren Perugino und Sodoma. Letzterer hatte in der Camera della Segnatura — wo die Gnadensachen verhandelt wurden, und wo Raffael zuerst seine Kraft erprobte — gearbeitet, aber der Papst ließ, nach Vasari's Bericht, das meiste davon herabschlagen, so daß nur gewisse Deckenbilder übrig blieben.

Raffaels Vorstudien zu den in der Camera della Segnatura ausgeführten Wandbildern zeigen nach formeller Richtung zwar Wachsen und Gedeihen der Composition, stehen aber alle auf derselben Basis wie die Gemälde, so daß Schwanken in Bezug des Gegenstandes nicht erkennbar ist. Außer dem Eindruck organischen Zusammenhanges erhalten wir aber auch den, daß ein so tiefsinniges Werk voll gelehrter Beziehungen nicht bloß der Phantasie eines jungen Künstlers entsprossen sein kann. Mochte derselbe auch in der älteren Kunst Vorbilder und Anregungen für gewisse Motive finden[1]: die Gliederung des Stoffes sucht man bei classisch gebildeten Männern, wie sie Raffael auf Geheiß des Papstes zu Diensten standen.

Die Deckenbilder hängen eng mit den Wandgemälden zusammen, indem sie gleichsam als Ueberschriften das Wesen der letzteren andeuten. Den vier allegorischen Gestalten, jede sitzend im Rund eingeordnet und von Wolken umkränzt, stehen Genien zur Seite, welche Tafeln mit Inschriften tragen: von der ersten heißt es, daß sie die Kunde göttlicher Dinge bedeute; von der anderen, daß sie nach Erkenntniß der Ursachen strebe; die dritte zeigt sich vom göttlichen Geiste angeweht[2]; die letzte versichert, daß sie jedem Recht spende: es sind jene geistigen Mächte, welche das Leben der Menschen ordnen, es den ewigen und irdischen Zwecken zuführen. Zur Verzierung der Decke gehören noch vier kleinere Bilder in den länglichen Eckfeldern: Sündenfall[3], als Voraussetzung des Erlösungswerkes; Krönung Apolls und Bestrafung des Marsyas, als Huldigung der echten und wahren Poesie; das Urtheil Salomons[4], ein Muster der Gerechtigkeit; zuletzt die Astronomie, welche den übrigen Motiven sich nicht recht einpassen will[5]. Der Farbenzauber der

---

[1] Die Gruppirung der Heiligen um Christus hatte, wie das Fresco in Perugia, die Arbeiten Ghirlandajo's und Fra Bartolommeo's zur Voraussetzung; auch für Apollo mit den Musen gab es im Palast zu Urbino ein Vorbild; ferner in der Wechslerhalle daselbst solche für Verherrlichung der Heroen des Glaubens oder der Wissenschaft.

[2] Die Poesie. Beischrift: ‚Numine afflatur', nach Virg. Aen. VI, 50. Kreidezeichnung in Windsor. Passavants Katalog Nr. 430.

[3] Studie im Louvre. [4] Zeichnungen in Oxford und in der Albertina.

[5] Federzeichnung in der Albertina. Passavant Nr. 205.

Deckenbilder muß sicher bestechend gewesen sein, als dieselben sich in aller Frische vom Goldgrunde abhoben. Sind nun hier Hauptmächte des Culturlebens geschildert und an historischen Beispielen erläutert, so ist an den Wänden ihr Reich in der Versammlung der Gläubigen, der nach Wissen Strebenden, der poetisch Begeisterten vorgeführt, sind die Triumphe der Theologie, Philosophie und Poesie in historischen Zügen aufgerollt[1]. Die gestaltende Kraft des Meisters zeigt sich hier in voller Originalität, indem er, gegensätzlich zur älteren Form solcher Motive, die Helden in unmittelbare Action versetzt, sie durch Gesten und Haltung ausdrücken macht, was die frühere Kunst in Allegorien andeutete. Raffaels Helden sind nicht nur Träger einer Idee, sondern wirklich das, was sie bis dahin vorstellten.

Die Disputa[2], oder die Vereinigung der kämpfenden und triumphirenden Kirche, gliedert sich in den unteren freien Raum — in dem die Lehrer der Kirche und die Lernenden um den Altar mit dem heiligen Sacrament sich schaaren — und in den Himmelsraum, wo die Herrlichkeit des Dreieinigen sich offenbart: oben Gott Vater mit der Weltkugel, von zahllosen Cherubim umflutet, darunter Christus auf Wolkenthron, die Hände mit den Wundmalen erhebend; zu seiner Rechten Maria, huldigend ihm zugekehrt, zur Linken Johannes Baptist, auf ihn deutend; etwas tiefer, im Halbkreis, je sechs Vertreter des Alten und Neuen Bundes. Darunter die Taube des Heiligen Geistes, ihre Strahlen herabsendend auf das Mysterium des heiligen Sacramentes, neben ihr vier Engel mit dem geöffneten Evangelium. Der Schauplatz der irdischen Versammlung ist in den Hof eines unvollendeten Gebäudes verlegt, dessen Marmorpfeiler nur wenig über die Köpfe hervorragen, und es scheint, daß hier der Neubau von S. Peter gedacht ist, den Julius II. verherrlichen wollte. Der Altar dürfte den Marmorblock vorstellen, welchen einige Jahre vorher der Papst mit den Cardinälen in der Tiefe der alten Basilika geweiht hatte.

Zahlreiche Skizzen und Entwürfe haben sich von der Disputa erhalten, ja sie sind umfassender, als zu irgend einem anderen Bilde Raffaels. Die

[1] Die Reimchronik des Giovanni Santi gliedert schon die Vertreter idealer Richtungen nach Gruppen, und zwar an der Stelle, wo sie von der Bibliothek in Urbino handelt.

[2] Vgl. dazu W. J. Braun, Raffaels Disputa, Düsseldorf 1859. A. Hagen, Raphaels Disputa, Leipzig 1860. A. Springer, Raffaels Disputa, Bonn 1860. Ueber die Stanzenbilder des Vaticans überhaupt vgl. G. P. Bellori, Descrizione delle imagini dipinte da Raffaelle d' Urbino nelle camere del palazzo apostolico vaticano, Roma 1695. Missirini, Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d' Urbino nel Vaticano etc., Roma 1821. P. Montagnani, Esposizione descrittiva delle pitture di Raffaello Sanzio nelle stanze vaticane, Roma 1828. Gruyer, Essai sur les fresques de Raphael au Vatican, Paris 1859. Gruner, Scripture prints from the frescoes of Raphael in the Vatican, London 1866. F. Cerroti, Le pitture delle stanze vaticane descritte e dichiarate, Roma 1869—1872.

frühesten Blätter mögen jene in Windsor[1] und Oxford sein; sie sind mit Sepia entworfen, zeigen massige Anlage der Schatten und Aufhöhung mit weißen Lichtern. Nach diesen Blättern zu urtheilen, war zunächst die Anordnung der Seligen in zwei Reihen übereinander beabsichtigt worden. Strenge Gesetzmäßigkeit neben Adel der Phantasie zeichnen alle frühen Entwürfe aus: die Grundlage des Bildes steht schon fest; im Himmel sind die Heiligen im Halbzirkel geordnet, auf Erden die Gläubigen um den Altar versammelt, und zwar in denselben Hauptgruppen, wie auf dem Fresco, wenn auch die Uebergänge noch nicht entdeckt sind. Die Zeichnungen in Chantilly[2] und im Louvre verrathen, wie frisches Leben in diese Gruppen kommt; der letzteren steht wieder ein Blatt mit nackten Figuren, im Städel'schen Institut zu Frankfurt, nahe. Es handelt sich hier zwar nur um die linke Hälfte der Composition, unterliegt aber keinem Zweifel, daß auch der rechten Seite die stufenweise Entfaltung vorausging, begründet in der Gesammtidee des Künstlers. Von Detailstudien sind gegen 20 Blätter auf uns gekommen.

Als Raffaels ausschließliches Eigenthum haben wir in der Composition jene Gliederung der auf Wolken thronenden Heiligen zu betrachten, indem Vertreter des Alten Bundes mit denen des Neuen wechseln, erstere nach Weltaltern, die anderen nach Ständen auftretend, während in derselben Reihe gegenübersitzende Personen zusammengehören oder einander folgen. Es sind Petrus und Paulus; Adam, Abraham; Johannes Evangelist, Jacobus der Aeltere; David, Moses; Laurentius, Stephanus; Jeremias, Judas Maccabäus. Embleme machen alle Personen kenntlich, nur die beiden letzten könnten Zweifel veranlassen. Aber auch Perugino hatte unter den Figuren im Cambio Jeremias ähnlich gezeichnet, während der Gewappnete als Vertreter des heldenmüthigen Judenthums, Judas Maccabäus, anzusehen ist. Würdevolle Ruhe, milder Ernst herrschen in dem Zirkel der Vollendeten, und diesem Tone friedvoller Einigung in Gott entspricht auch das sanfte Colorit. Dagegen entfaltet sich im unteren Bau der Composition reges Leben der streitenden Kirche, wobei sich die Hauptgliederung fortsetzt, während abermals in Disposition und Gruppenbau vollendeter Rhythmus waltet: so prägt sich in den vier Gestalten am Altar und auf den vordersten Stufen dieselbe Empfindung aus, welche auf jener Seite die Kirchenväter belebt, während sie sich ihrer äußeren Erscheinung nach durchkreuzen. Das in der Nähe des Altars aufflammende geistige Regen pulsirt bis zum Rande der Composition, wo zwei Gruppen die Scene schließen, welche, obgleich erst später eingeordnet, doch wesentlich mit dem Centrum correspondiren.

Das helle Colorit, landschaftlicher Hintergrund, Bestimmtheit der Formen deuten nach Florenz hin; es sind Anklänge, die bei späteren Fresken nicht wiederkehren.

---

[1] Abbild. bei Springer, Fig. 60. [2] Beim Duc d'Aumale. Braun 111.

Raffael, sogen. Disputa. Camera della Segnatura im Vatican zu Rom. (Zu S. 727.)

Der Parnaß, auf der an die Disputa anstoßenden Fensterwand, läßt die Dichter alter und neuer Zeit sich um Apoll und die Musen schaaren. Ein großes Fenster unterbricht die Wandfläche und gab Veranlassung, das Motiv malerischer zu gestalten. Ueber die Oeffnung ward der nach den Seiten zu sich abstufende Gipfel des Berges verlegt. Unter Lorbeerbäumen, auf dem Felsen, dem die Hippokrene entquillt, sitzt Apoll, fast unbedeckt, die Geige spielend. In des Gebieters Nähe lagern zwei Musen, die anderen haben sich in Gruppen hinter ihren Führerinnen geschaart[1]. Links, auf dem verlängerten Gipfel des Hügels, erblickt man Homer, von Dante und Virgil[2] geführt, in dem Raffael den ‚göttlichen Hauch der Poesie' zu verkörpern suchte. Als Gegengewicht zu dieser tragischen Gestalt dient auf der anderen Seite die neunte, von hinten gesehene Muse. Im Vordergrunde, zu den Flanken des Fensters, je eine Dichtergruppe, vermuthlich Portraits von Zeitgenossen repräsentirend, links die sitzende Figur der Sappho[3], ihr gegenüber der sogenannte Pindar. Das Bild trägt den Reflex humanistischer Ideen an sich; sorglose, milde Heiterkeit prägt sich in jenen Gestalten aus. Als Hilfsmittel diente wohl die Antike, aber die Stimmung des Ganzen ist doch ein Spiegel der Zeit, wie denn die Köpfe nicht nur als Raffaels Erfindung zu gelten haben, sondern zum Theil auch Bildnisse seiner Umgebung darstellen.

Gegenüber der Disputa befindet sich die Schule von Athen[4], jenes berühmte Werk, das noch mehr als der Parnaß durch den Wiederschein humanistischer Ideen erhellt wird, ja den Kern derselben in sich schließt. Die Gemeinde der Platoniker übertrieb vielfach den Werth der Philosophie, indem sie ihr jene Kraft beimaß, welche der Religion allein zukommt, wähnend, die Kluft zwischen Glauben und Wissen ausfüllen zu können. Plato war ihr Fürst der Weisen; zwischen ihm und Aristoteles herrschte kein schädlicher Gegensatz. Aber schon unter Julius II. erhob sich starke Reaction gegen den Platonismus, wie er in dem Buche des Cardinals von Corneto, A. Castellesi, niedergelegt ist[5]. Danach entspringt die Quelle des Heils nicht in Plato's Akademie, sondern in der Offenbarung; nicht Plato und Aristoteles sind die berufenen Führer zum Heil, sondern Petrus und Paulus. Diese Reaction, welche dem Strom humanistischer Ideen gerechten Widerstand leistete, hatte damals allerdings noch nicht die Kraft erlangt, mit der sie sich späterhin

---

[1] Zeichnungen in der Albertina, in Oxford.

[2] Studien in Windsor, der Albertina, Lille und Florenz.

[3] Entwurf im Brit. Museum.

[4] Vgl. A. Trendelenburg, Raffaels Schule von Athen, Berlin 1843. A. Richter, Raffaels Schule von Athen, Heidelberg 1882 (Sammlung von Vorträgen VI, 281 bis 310). W. Lloyd, Raphaels School of Athens (Fine arts Quarterly Review II, 1864, p. 42—69). A. Springer, Die Schule von Athen, Wien 1883.

[5] ‚De vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiae.' Das Buch wurde zuerst 1507 in Bologna gedruckt.

geltend machte. Abgesehen aber von allem, was in Bezug auf den Inhalt der Schule von Athen ungewiß sein könnte, besitzen wir hier die am feinsten abgewogene Disposition der Figuren und, den Schauplatz betreffend, stattlichste Entfaltung monumentaler Architectur des sechzehnten Jahrhunders. Vasari bemerkte zuerst, daß in der Anordnung jenes Bildes Tact und solches Maß herrschen, welche Raffael den unbestrittenen Anspruch verliehen auf den ersten Platz als Meister der Composition. Gerade hier zeigt sich aber, wie eng die Verbindung ist zwischen der Schule von Athen und der Disputa: beide sind nach ähnlichen Principien aufgebaut; die handelnden Personen stehen auf Flächen von wechselnder Höhe; nur fehlt bei der Schule von Athen das übernatürliche Element. Grundlage derselben bildet jener Ideenkreis, wie er von den Humanisten seit Poggio bis Ficino und Sadolet in Schriften und Briefen vertreten wird; es sollte aber auch die zum Gipfel der Philosophie hinführende Stufenfolge der Erkenntniß anschaulich dargestellt werden. Diese vorbereitenden Disciplinen bilden das Trivium und Quadrivium des Mittelalters, jene sieben freien Künste, deren Vertreter unter den Weisen des Alterthums sich fanden. Dazu kam die künstlerische Aufgabe, Leben und Zusammenhang in das Ganze zu bringen, den Stoff noch einmal der Zeit gemäß durchzuarbeiten. Der Grundgedanke ist also nicht Raffaels Erfindung.

Es haben sich Entwürfe zur Schule von Athen nicht erhalten, die uns das Werden des Ganzen anschaulich machen könnten; nur Modellstudien sind vorhanden, und zwar für die beiden größeren Gruppen, zum Diogenes, dem sogenannten Zoroaster, zu den beiden Gestalten neben Diogenes, und Entwürfe zur Decoration der Halle. Dagegen besitzt die Ambrosiana den Originalcarton, der wesentlich mit dem Bilde übereinstimmt [1].

Raffael versammelt die Weltweisen in einem tempelartigen Raum, dessen Charakter dem Ideal Bramante's entsprochen haben mag: über vier im Kreuz gestellte, gewölbte Hallen erhebt sich die mächtige Kuppel, Ströme von Licht herabsendend; Statuen in Nischen decoriren die Wände. Aus der Tiefe haben sich langsam und feierlich Plato und Aristoteles der Treppe genähert, welche zum offenen Raum herabführt. Zur rechten Seite macht sich die Gruppe der Geometer bemerklich, in der auch Bramante's Portrait auftaucht [2]. Dieser benachbart sind die Astrologen, der gekrönte Ptolemäus mit dem Globus, und Zoroaster, sich zwei jüngeren Männern zuwendend, die als Portraits Raffaels und Sodoma's gelten [3]. Auf der Gegenseite, links im Vordergrunde,

---

[1] Derselbe wurde zu Anfang des Jahrhunderts zerschnitten nach Paris gebracht, dort geklebt und restaurirt, 1815 der Ambrosiana zurückgegeben. Die Zeichnung ist Kreide mit aufgesetztem Weiß; Architectur fehlt ganz. Das Fresco gibt die Figuren in derselben Größe wie der Carton.

[2] Jene Figur, welche vorgebeugt mit dem Zirkel auf einer am Boden liegenden Tafel demonstrirt.

[3] Lermolieff, Die Werke rc. S. 472.

Arithmetiker und Musiker, kenntlich durch die ihnen vorgehaltene Tafel: hier ist der emsig schreibende Pythagoras Hauptfigur. Am Fuße einer Säule hat der Grammatiker seinen Sitz aufgeschlagen. In der oberen Halle erkennt man links den demonstrirenden Socrates: wir haben also hier die Dialektik; ihr gegenüber wird die Physik, vertreten durch einen ehrwürdigen Greis, zu suchen sein. Die geschickte Anordnung der Gruppen nach den Seiten zu läßt die Treppe frei, auf deren zweiter Stufe Diogenes sich gelagert hat. So fällt der Blick des Beschauers zunächst auf die Hauptpersonen, wandert von ihnen durch verschiedene Gruppen an den Flanken und kehrt, angezogen durch die aufsteigende Figur eines jungen Mannes, zum idealen Centrum zurück. Dort ordnen sich die Schüler in zwei Reihen — Ernst und Ruhe herrschen; mit erhobenem Finger weist Plato zum Himmel empor, zum Urquell des Schönen und Guten. So hat Raffael in diesem Werke das Ideal der Neuplatoniker, die Versöhnung des Glaubens mit dem Wissen verkörpert.

Auf der vierten Wand sollte das Recht als Culturmacht zur Darstellung gelangen.

Wie beim Parnaß wird die Composition auch hier durch den Einbau des Fensters bestimmt, doch so, daß der Maler diesem Werke frische Gestalt verlieh, denn wir finden hier drei selbständige, voneinander getrennte Motive; auch blieb die Allegorie von der Historie gesondert. Anschluß an Compositionsform der Disputa und des Parnaß ist aber dadurch gegeben, daß die allegorischen Figuren über den geschichtlichen Scenen angebracht sind, ähnlich wie dort der Himmel, oder im Parnaß die idealen Bewohner desselben. Das Bild im Halbrund zeigt die drei Figuren der Stärke, Vorsicht und Mäßigung, hervorragend durch Ebenmaß, leichte Umrisse und schwungvolle Gewänder. Auf der linken Fensterhälfte erblicken wir Kaiser Justinian, im Purpurmantel und mit Lorbeerkranz geschmückt, dem knienden Trebonian das Gesetzbuch reichend. Ist hier das Motiv durch die Schmalwand zu sehr verengt, so entfaltet sich dasselbe auf der anderen Seite viel ungezwungener. In der Nische thront die markige Gestalt Julius' II., von zwei Cardinälen flankirt, welche den schweren Mantel zurückschlagen. Indem er die Decretalen einem vor ihm knieenden Anwalt des Consistoriums überreicht, hebt er die Rechte zur Ansprache. Unter der Umgebung finden sich treffliche, charaktervolle Köpfe, jedenfalls Bildnisse.

Innerhalb von drei Jahren war die Stanza della Segnatura mit ihrem Bilderschmuck versehen worden, denn wir finden unter dem Parnaß die Zahl 1511[1]. Wie Vasari berichtet, wußte der Papst die Höhe solcher Leistung

---

[1] Crowe und Cavalcaselle (Raphael II, 78) meinen, daß im August dieses Jahres die Malerei vollendet gewesen sei. Julius II. war von Rom nach Bologna gegangen, ohne Raffael die nöthigen Sitzungen zum Fresco der Decretalen bewilligt zu haben.

wohl zu schätzen und sprach dem Künstler auch volle Genugthuung aus. Hat nun Raffael in anderen Werken größeren Schwung der Phantasie, noch flüssigere Formen zur Darstellung gebracht; an innerer Größe der Composition, an strengem Organismus des Aufbaues hat er sich kaum übertroffen. In unendlich vornehmen und großen Zügen entwarf er ein Culturbild jener Zeit, wie es einheitlicher in so künstlerischer Fassung nicht mehr versucht worden ist. Dazu kommt der noch wirksame Abdruck älterer Florentiner Studien, welcher die Disputa — dieses edle Bekenntniß von dem übernatürlichen Ursprung und Wesen der Kirche — mit dem lebensvollen Organismus jener Schule verknüpft, sie als Fortsetzung und Vollendung der in Giotto und Masaccio aufblühenden historischen Malerei erkennen läßt.

Nach Abschluß der Wandbilder in der Camera della Segnatura begann Raffael einen ferneren Cyklus in dem anstoßenden Raum, nach dem Hauptbilde die Stanza d'Eliodoro genannt. Er bediente sich hier zum erstenmal in größerem Umfange der Hilfe jenes Schülers, dem vielleicht auch ein Theil der Erfindung zuzuschreiben ist. Während der Ausführung der Fresken schied der Besteller, Papst Julius II., aus dem Leben, und Leo X. bestieg den Thron. Mit ihm kamen frische Ideen und Wünsche zur Geltung, die nicht ohne Folge bleiben mochten, was Anordnung der Compositionen betrifft, ja manche nachträgliche Aenderung veranlaßten. Ehe solche aber in Angriff genommen wurden, mußten die Wandbilder des Piero della Francesca, Bramantino und Baldassare Peruzzi entfernt werden. Raffael hat aus diesen Werken seiner Vorgänger gewiß manches Brauchbare mit herüber genommen.

Das hier angeschlagene Thema betrifft das Walten der göttlichen Providenz, ihr Auftreten zu Gunsten und zum Wohle des Volkes Gottes, der Kirche. Bei dreien jener Wandbilder ist der Papst gegenwärtig, nur bei der Befreiung Petri nicht; sie ragen also in die Epoche des Malers und jener großen Mäcene herein, das untheilbare Wesen der Kirche in allen Jahrhunderten verkündend. Es ist dies kein anderer Gedanke als der, welcher auf Votivbildern den Stifter als betrachtende Seele biblischer und legendarischer Scenen gegenwärtig sein läßt. In den Zellenbildern Fra Angelico's finden wir öfters neben himmlischen Motiven den beschaulichen Mönch. Damit läßt sich wohl vereinigen, daß die Zeitgenossen Raffaels, in gewissen Siegen der Päpste den besonderen Schutz Gottes erkennend, solche Gedanken an frühere Ereignisse anknüpften; aber in jenen Fresken nichts als Verherrlichung politischer oder kriegerischer Erfolge sehen wollen, hieße das Wesen der großen christlichen Ideenmalerei und ihren kirchlichen Boden gänzlich verkennen. Erst Bellori (1695) entdeckte in einzelnen Gemälden politische Tendenz, wie sie

---

Er hatte beschlossen, seinen Bart wachsen zu lassen, bis er die Franzosen vertrieben. Bei Paride de' Grassi (Diar. III, 109) finden wir die Bemerkung: ‚Pontifex continue barbatus. Nam ab eo, quod Bononiam ex urbe ingressus est, nunquam barbam tondit.'

den ältesten Interpreten derselben fernliegt [1]. Daß diese nichts mit Raffaels Compositionen ursprünglich zu thun hatte, erhellt aus dem Vorkommen gleicher oder ähnlicher Motive in früherer Zeit. Wunder bei der heiligen Messe gelangten schon im Mittelalter zur Darstellung; die Befreiung Petri war durch Filippino Lippi im Carmine zu Florenz gemalt worden, und Papst Julius II. hatte noch als Cardinal eine Serie von Teppichen mit der Geschichte Heliodors erworben, ließ auch durch Peruzzi Zeichnungen anfertigen, welche an die Decke geheftete Webereien nachahmen sollten. Raffael hielt es, als er Peruzzi's Stelle annahm, nicht für passend, das System zu ändern, daher alle Figuren auf horizontaler Fläche sich präsentiren.

Die Deckenbilder behandeln vier Manifestationen Gottes, Zeugnisse seiner Macht und Güte an die hilfsbedürftige Menschheit: die erste ist jene an Noah; die zweite jene an Abraham bei Isaaks Opfer; dann folgt Jakobs Traum der Himmelsleiter; zuletzt Moses und der brennende Dornbusch. Solche Acte göttlicher Providenz setzen sich in den Wandbildern fort. Indem der syrische Feldherr Heliodor die Tempelschätze Jerusalems plündern will, treibt ihn die Erscheinung eines himmlischen Reiters zurück [2]. Der Hunnenkönig Attila weicht erschreckt vor der drohenden Gestalt des hl. Petrus, welche Leo dem Großen zur Seite steht, als er den Barbaren auffordert, Italiens Boden zu verlassen. Dem zweifelnden Priester offenbart sich in Bolsena unter dem Opfer der Messe die Gegenwart Christi. Den Apostel Petrus führt ein Engel aus dem Kerker. Daß hier Leo X. nicht gegenwärtig ist, erscheint naturgemäß, da es sich um den Apostelfürsten, das erste Haupt der Kirche, handelt, in dem das Papstthum ja vornehmste Vertretung findet.

Die Vertreibung Heliodors, die Flucht Attila's und die Messe zu Bolsena sind nachweislich unter Julius II. componirt worden; von dem letzten Bilde ist ein so früher Ursprung nicht bekannt, es scheint vielmehr, daß zuerst ein apokalyptisches Motiv beabsichtigt war [3], welches nach dem Wunsche Papst Leo's durch die Befreiung Petri ersetzt wurde.

Der englische Kritiker J. C. Robinson [4] meint, Raffael habe nur die Be-

---

[1] H. Hettner (Italien. Studien, 1879, S. 213) behauptet, diese Wandbilder seien auf Verherrlichung des Lateranconcils gerichtet: ‚Die Fresken der Stanza d'Eliodoro, der Stanza dell' Incendio und des Constantinssaales sind die künstlerisch monumentale Darstellung eines der glänzendsten Siege des Papstthums und der durch diesen Sieg zur Herrschaft gelangten hierarchischen Ideen.' Vgl. dazu die Widerlegung von Springer a. a. O. S. 339. [2] 2 Macc. 3, 24—27.

[3] Im Louvre ein Blatt, das, obgleich nicht original, doch jene für die Fensterwand bestimmte Composition wiedergibt. Sie ist dem 8. Kapitel der Apokalypse entnommen und behandelt die sieben Engel vor Gott.

[4] Oxforder Katalog S. 228—231. Die Sammlung der dortigen Universität wurde von J. C. Robinson einer kritischen Bearbeitung unterworfen in: A critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries, 1870.

rufung Noahs selbst entworfen, und Springer[1] möchte etwa das Motiv des Dornbusches als Original ansehen, während Crowe und Cavalcaselle derartige Zweifel nicht hegen, sondern den mangelhaften Eindruck jener Deckenbilder aus dem schlechten Zustande derselben herleiten, „indem Maratta überall den Grund um die Figuren herum auffrischte, wodurch der Gegensatz verblichener alter und neuer Farbe nebst Härte der Ränder jene Wirkung hervorbrachte“[2].

Das ruhige Gleichmaß, die vornehme Würde jener großen Compositionen wird man bei diesen Deckenbildern vermissen, und es genügt auch der hier sichtbare Einfluß michelangelesker Formgebung nicht, dies zu erklären.

Die Vertreibung Heliodors befriedigt zumal durch genaues Abwägen der Massen. Wie in der Schule von Athen bleibt die Mitte der Darstellung offen, um den Blick auf den im Hintergrunde vor dem Altar knienden Hohenpriester gleiten zu lassen, in dem sich die unüberwindliche Macht der betenden Kirche darstellt. Ueber ihm wölbt sich eine Kuppel, an die sich Nebenhallen anschließen, den Raum vertiefend, wie jener Kuppelbau auf der Schule von Athen. Rechts und links durch die Pfeiler hin ziehen sich Gruppen, nach dem Altar zusammenschließend. Rechts im Vordergrunde waltet das göttliche Strafgericht an den mit ihrer Beute flüchtenden Tempelräubern. Ein jugendlicher Reiter in goldenem Panzer, flankirt von zwei Rachegeistern, hat, gegen Heliodor ansprengend, ihn niedergeworfen[3]. Die goldgefüllte Urne ist dessen Händen entglitten, nur matt erhebt die rechte Hand eine Lanze zur Abwehr. Raffael hat schwerlich eine kühnere Gruppe entworfen, deren volle Natürlichkeit, gepaart mit solchem Abwägen des Aufbaues, des schönen und flüssigen Linienspiels, dem Beschauer so hohe Befriedigung gewährt. Auch in Heliodors Begleitern spricht sich das Momentane, Unwiderstehliche des himmlischen Angriffs aus; der vorderste versucht zwar, das Schwert zu ziehen, bleibt aber lahm und hilflos, ebenso wie die übrigen Plünderer, denen es nicht gelingen wird, die aufgepackten Schätze zu bergen. Auf der linken Seite prägt sich in der Gruppe erschreckt zusammengedrängter Frauen die stärkste Wirkung jenes Vorfalles aus, fortwogend bis zum Hintergrunde und gegen den Altar hin, wo Ruhe des Gottvertrauens ihren Thron auf-

---

[1] Raphael und Michelangelo I, 267. [2] Raphael II, 119.

[3] 2 Macc. 3, 24—27 berichtet: ‚Da zeigte sich der Geist des allmächtigen Gottes auf augenscheinliche Weise, so daß alle, die ihm (Heliodor) zu gehorchen wagten, durch Gottes Macht zu Boden fielen und vor Schrecken außer sich kamen. Denn es zeigte sich ihnen ein mit dem schönsten Schmuck bedecktes Pferd sammt einem fürchterlichen Reiter; dieses stürzte heftig mit den Vorderfüßen auf Heliodorus; der Reiter aber schien goldene Waffen zu haben. Noch zwei andere Jünglinge erschienen in herrlicher Kraft, schönstem Glanz und vorzüglichem Anzug, die standen um ihn und geißelten ihn, jeder auf seiner Seite, und schlugen ihn unaufhörlich mit vielen Streichen. Heliodorus aber fiel plötzlich zur Erde, und da ihn dichtes Dunkel umfloß, setzte man ihn eilends in eine Sänfte und trug ihn schnell fort.‘

geschlagen hat. Solche Gegensätze führen uns recht lebhaft in die Scene ein. Den größten Dramatikern der Dichtkunst ähnlich hat Raffael den Höhepunkt der Verwicklung erfaßt, in dem zugleich Vorhergehendes und Nachfolgendes seine Erklärung findet. Die links in den Vorgang eintretende Gruppe des auf der Sedia getragenen Papstes Julius bedeutet nichts anderes, als die Freude der Kirche an dem himmlischen Walten zu Gunsten ihrer bedrohten Rechte[1]. So wird das Schicksal Heliodors zu einer packenden Illustration der göttlichen Verheißung ihrer Unversehrtheit, ihrer Siege über alle Feinde in allen Jahrhunderten. Raffael hat absichtlich auf historische Treue auch im Costümlichen verzichtet, um den Vorgang in die Sphäre der Abstraction zu erheben und ihm so tiefere Bedeutung zu verleihen, als die, eine höchst dramatische Thatsache aus der alttestamentlichen Geschichte darzustellen[2]. Auch ist es dabei keineswegs, wie Springer meint, auf Huldigung des Papstthums abgesehen, denn die Figur Julius' II. repräsentirt nur die Kirche mit der ihr in Petrus und seinen Nachfolgern gewordenen Verheißung.

Der von Vasari gerühmte Carton zu diesem Bilde ist, bis auf wenige Reste im Louvre und in Oxford, verloren; doch besitzen wir mehrere Studien, welche erkennen lassen, mit wie großer Sorgfalt das Ganze durchdacht und vorbereitet wurde.

Das zweite Bild, die Messe von Bolsena, erläutert jene durch Zweifel eines Priesters an der Transsubstantiation hervorgerufene wunderbare Erscheinung der blutenden Hostie. Das Wesen der Composition wurde hier, wie beim Parnaß, durch die Lichtwand beeinflußt, wobei das Fenster nicht einmal die Mitte des gegebenen Raumes einnimmt. Ueber dieses verlegte Raffael den erhöhten Chor mit dem Altar und dem die Messe celebrirenden Priester, die emporführenden Stufen aber, mit dem das Wunder anstaunenden Volke, auf die Seiten der Composition. Dem Altar gegenüber kniet betend Papst Julius II. in würdevoller Ruhe. Sein Blick ist geradeaus auf den Priester gerichtet, die Hände sind geschlossen. In dieser mächtigen, fast unbewegten Gestalt ist der felsenfeste Glaube der Kirche an ihre göttlichen Mysterien verkörpert, der keines Wunders zur Erhaltung bedarf. Auch beim Gefolge, den Cardinälen, Kämmerern und Schweizerwachen, welche am Fuß der Treppe das Knie beugen, prägt sich geistige Ruhe aus[3]. Im

[1] Vasari (IV, 345) deutet dies als: ‚Papa Giulio che caccia l'avarizia della chiesa.'

[2] Springer hat auch die Empfindung, daß, trotz des Anachronismus, diese Gruppe wesentlich zur Composition gehört, aber er denkt sich das in mehr materiellem Sinne: ‚Hätte Raffael nicht diese Gruppe geschaffen, so hätte er eine andere erfinden müssen, in welcher sich in ähnlicher Art die leidenschaftlichen Empfindungen austönen und der gewaltsamen inneren wie äußeren Bewegung der anderen Personen ein Gegengewicht gehalten wird.' Vgl. Raffael und Michelangelo I, 274.

[3] Wir können hier Springer abermals nicht beipflichten, wenn er diese gemessene Haltung nur aus einem malerischen Princip erklären will; sie ist im Gegentheil wesentlich für den Inhalt der Composition.

Gegensatz dazu hat sich auf Seite des Priesters der Reflex jenes wunderbaren Vorganges in immer zunehmenden Kreisen ausgedehnt. Nur wenig bewegt erscheinen Messediener und Kerzenträger, welche ihr Amt fesselt; in wachsendem Aufruhr aber befindet sich das am Fuße der Treppe herandrängende Volk. Auch hier sind, wie auf der Vertreibung Heliodors, die Gegensätze auf beiden Hälften durch die in Ruhe versenkte Mitte zu packender Wirkung erhöht. Neben schlichter Wahrheit der Charaktere, sicherem Abwägen der Massen überrascht hier auch gediegene, zu warmer Tiefe gestimmte Farbenpracht.

Von der Messe zu Bolsena haben sich zu Oxford drei Copien des ursprünglichen Entwurfes erhalten, welche eine von dem Bilde verschiedene Disposition erkennen lassen. Die Scene ist hier in die erhöhte Apsis der Kirche verlegt, auch die Treppen zeigen andere Anlage, und der Papst kniet links auf tieferer Stufe, während das Gemälde ihn mit dem Priester auf eine Höhe versetzt. Es ist hiermit nicht, wie Springer meint [1], etwa höfisches Compliment ausgesprochen, sondern, da der Papst die gläubige Kirche vertritt, nur den beiden Hauptfactoren der Composition ihr Recht gegeben, und zwar zum Besten derselben.

Der Vertreibung Heliodors gegenüber hat Raffael die Flucht Attila's und seiner Horden zur Darstellung gebracht [2]. Ort jener historisch denkwürdigen Scene ist die Umgebung Roms mit dem Colosseum, einer Basilika und anderen römischen Bauten im Hintergrunde; rechts bezeichnen Flammen und Ruinen den Pfad der Verwüster Italiens. In den vordersten Schaaren aber wird schon eine Stauung merkbar, veranlaßt durch die Gestalten der Apostelfürsten in den Lüften, welche, das Schwert gegen Attila zückend, den an der Spitze seines Gefolges furchtlos daherkommenden Papst behüten [3]. Auch hier hat Raffael die glaubensstarke Ruhe der Kirche der Verwirrung und dem Toben feindlicher Mächte gegenüber meisterhaft zur Darstellung gebracht, denn über der historischen Scene waltet als höheres Moment das die Kirche durch alle Jahrhunderte begleitende Wort der Verheißung ihres Sieges im Kampfe mit den Pforten der Hölle. Majestätisch wirkt der in vollem Pontificalschmuck als Gesandter des Himmels und der bedrohten Stadt einherziehende Papst. Springer nimmt an diesem feierlichen Aufzuge Anstoß und vergleicht damit Julius II. im Heliodorbilde; aber wir dürfen doch nicht vergessen, daß es sich hier abermals nicht um ein Leo X. dargebrachtes Compliment handelt, sondern um die für das Geschichtsbild wichtige Thatsache: Leo I. mußte,

[1] A. a. O. S. 269.

[2] Vasari IV, 347. Derselbe bemerkt irrthümlich: ‚fece la venuta d'Attila a Roma e lo incontrarlo a piè di Monte Mario che fece Leone III. pontefice.' Nicht Leo III., sondern Leo der Große, der erste dieses Namens, ist Attila entgegengetreten, und zwar im Mantuanischen, beim Flusse Mincio.

[3] Vasari l. c.: ‚fece Raffaello in questa storia S. Pietro e S. Paolo in aria con le spade in mano, che vengono a difendere la chiesa.'

Raffael, Befreiung Petri. Stanza d'Eliodoro im Vatican zu Rom. (Zu S. 737.)

um dem barbarischen König gegenüber Eindruck zu machen und als Gesandter des Himmels wie der Christenheit, doch mit allen Insignien seiner Würde geschmückt auftreten, die er ganz und voll einzusetzen hatte[1].

Mit höchster Lebenswahrheit hat Raffael das Getümmel der Barbaren gezeichnet; schon Vasari lobte die Rosse, insbesondere den Reiter im Schuppenpanzer, welchen der Künstler vielleicht der Trajanssäule entnommen[2], ohne sich damit in den Bann der antiquarischen Strömung zu begeben.

Die Oxfordsammlung bewahrt jene Skizze, welche, obgleich schülerhafte Nachzeichnung, doch einen früheren Zustand der Composition manifestirt, während das Louvreblatt, die Composition variirend, später entstanden sein muß als das Fresco, wie peinliches Ausführen des Hintergrundes darthut. Der Papst trägt auf der Oxforder Skizze noch nicht die Züge Leo's X., sondern erinnert an Julius II., bei dessen Lebzeiten der Gegenstand fixirt worden sein muß. Er erscheint auch noch nicht zu Pferde, sondern wird auf der Sedia getragen, und an ihn wendet sich Attila direct, während auf dem Fresco sein Blick nach oben gegen die himmlischen Boten gerichtet ist.

Die Befreiung Petri aus dem Kerker, das vierte Fresco, hatte sich, wie die Messe von Bolsena, mit einer Fensterwand in Harmonie zu setzen. Die Scene ist dreitheilig, übt deshalb nicht so geschlossene Wirkung, als jenes erste Wandbild, zeichnet sich aber durch grandios malerische Behandlung und wirkungsvolle Lichteffecte aus. Den mittleren Theil über dem Fenster nimmt der durch ein offenes Eisengitter nach dem Beschauer zu sichtbare Kerker ein, in dem Petrus, gefesselt an zwei Krieger, schlafend am Boden ruht. Ueber ihn beugt sich der lichtstrahlende Engel und verkündet ihm Befreiung. Diese ist auf der rechten Seite vollzogen. Vom Engel geführt, schreitet Petrus auf die herabführenden Stufen zu, wo alle Wächter im tiefen Schlafe liegen. Auf der linken Seite hat man die Flucht eben bemerkt; denn die Kriegsknechte, auf deren Rüstungen das Mondlicht funkelt, haben sich vom Schlaf auf den Staffeln erhoben; der eine ist schon mit brennender Fackel versehen und bemüht sich, den Gefährten zu ermuntern, ein zweiter schützt die Augen gegen den ihn blendenden Schein. Der Eindruck des Bildes wird hier besonders durch den Lichteffect bestimmt. Der strahlende Engel inmitten der Composition und rechts, links der Fackel- und Mondglanz,

---

[1] Springer scheint jede Entfaltung päpstlicher Macht und Würde unbequem zu sein. Er wünscht auch hier, Leo möchte im Hauskleide, wie Julius II., daherkommen: ‚Am nachtheiligsten fällt der Vergleich zwischen den beiden Papstgruppen aus. Julius II. tritt im Heliodorbilde als bloßer Zuschauer auf, er trägt das gewöhnliche Hauskleid ꝛc., dennoch übt er einen würdevolleren, mächtigeren Eindruck und fügt sich enger der Handlung ein, als Leo X. in seinen Pontificalgewändern und seinem pomphaften Hofstaate.' Das ist doch eine sehr befangene Auffassung.

[2] Es möchte dies hier die einzige Figur sein, in der sich Einfluß der Antike ausspricht.

das alles zeigt ein hochentwickeltes, malerisches Princip. Solche Aufhellung nächtlichen Dunkels rief schon das Erstaunen der Zeitgenossen wach, und in der That bezeichnet jenes Bild den letzten Schritt, welchen das Fresco thun kann, ohne durch allzu malerische Behandlung sein Wesen zu zerstören. Immerhin sind in diesem Bilde auch tiefere Schönheiten verborgen: der siegreiche Glanz des Himmelsboten, der vertrauensvoll an seiner Hand daherschreitende Apostel, das Nichtige aller menschlichen Pläne und Anschläge gegen die Kirche und ihr Haupt: alles dies formt sich zu einem abermaligen Hymnus auf den göttlichen, nie fehlenden Schutz der um den Stuhl Petri versammelten gläubigen Gemeinde.

Fragen wir nun, ob Raffael auf dem Wege natürlicher Entwicklung zu solcher Fülle dienstbarer Kunstmittel gelangte, wie sie in der zweiten vaticanischen Stanze sich manifestiren, so dürfen wir, unbeschadet des originalen Genius, wohl annehmen, daß der damals in der Farnesina thätige Sebastian, nach seinem Amte del Piombo genannt, nicht ohne Einwirkung auf ihn geblieben ist. Gerade der übertriebene Haß, mit dem der Venezianer später Raffael verfolgte, läßt auf einen Bruch früherer naher Beziehungen schließen. Jenes damals gefertigte Staffelbilder trugen Raffaels Namen, wie z. B. die sogenannte Fornarina, oder Beatrice, in der Tribuna der Uffizien, vielleicht auch der Violinspieler im Palazzo Sciarra, mit dem für Raffael ungeeigneten Datum von 1518. Daß die überlegene Natur des letzteren nur verwandte Elemente in seinen Stil aufnahm und ihm dienstbar machte, liegt in der Natur des künstlerischen Genius.

Die Madonnenbilder jener ersten römischen Epoche vertreten gewissermaßen den Uebergangsstil aus den Eindrücken der Florentiner zu denen der römischen Umgebung. Wir sehen hier die Landschaft in charakteristischen Zügen sich entfalten, wie sie die pittoreske, mit Ruinen geschmückte Campagna Roms darbietet. Das Körperliche rundet sich zu volleren Formen, die Falten treten in breiteren Massen auf; allmählich schwindet aus dem Kopf der Madonna der zarte, lichtvolle Typus, und dessen Stelle nehmen ernstere römische Züge ein. Das Christkind und Johannes treten nun zuweilen auch im Knabenalter, mit schlankeren Proportionen auf.

Die von Papst Julius II. der Kirche S. Maria del Popolo geschenkte Madonna blieb dort bis um 1717, kam dann nach Loreto und verschwand aus dem dortigen Schatze. Zahlreiche Copien sind vorhanden, gehen aber doch mehrfach auseinander. Ein ähnliches Motiv des schlafenden Kindes, von dem die Mutter den Schleier abhebt, schildert die Madonna mit dem Diadem in Paris[1], während die Madonna del divino amore,

[1] Von Desnoyers gestochen.

in Neapel, den Jesusknaben segnend enthält und auch im Colorit eine würdevollere Haltung zu bewahren anstrebt. Die Madonna aus dem Hause Alba, jetzt der Ermitage zu S. Petersburg angehörig, läßt noch Florentiner Eindrücke zur Geltung kommen, wie besonders die Röthelzeichnungen ausweisen[1]: Maria sitzt hier auf dem Rasen, mit einem Buche beschäftigt, und stützt zugleich den Christusknaben, welchem Johannes ein Rohrkreuz darbietet. Die Stimmung entbehrt nicht gewissen Ernstes. Einen Wendepunkt in Raffaels Auffassung bedeuten die in den letzten Jahren der Regierung Papst Julius' II. entstandene Madonna di Foligno und die Madonna del Pesce in Madrid. Erstere, für Sigismondo Conti aus Foligno gemalt und als Altarbild in die Kirche Araceli zu Rom gestiftet, kam später nach Foligno, wurde von da nach Paris gebracht, hier von Holz auf Leinwand übertragen[2], und kehrte nach Italien zurück, wo sie jetzt eine Zierde der vaticanischen Sammlung bildet. Maria, auf Wolken thronend, erscheint als Mittlerin bei Gott, von Engelsglorie bekränzt, mit der Linken das Christkind umfassend und ihre Aufmerksamkeit mehr auf dieses, als auf die untere Gruppe richtend, welche, in Andacht versunken, nach oben schaut. Rechts sieht man den würdigen Hieronymus mit dem Donator, einem päpstlichen Kämmerer, links die ernsten Schutzheiligen Franziskus und Johannes Baptista. Zwischen beiden Gruppen ein in völliger Nacktheit sich präsentirender Engel mit der Widmungstafel. Im Hintergrunde eine farbenfrische Landschaft mit der Stadt, über der man einen Regenbogen und das Meteor (oder eine Feuerkugel) erblickt, welche vielleicht Anlaß zu diesem Stiftungsbilde gegeben hat. Die untere Gruppe zeigt charaktervolle Typen und aus dem Herzen quellende Andacht, während die obere in etwas genrehafter Auffassung nicht recht zu dem ernsten hier dargebrachten Hymnus passen will; denn Maria richtet ihre Aufmerksamkeit mehr auf das sich unter ihrem Schleier versteckende Kind, als auf die andächtige Huldigung ihrer Verehrer. Das Colorit ist von ungemeiner Tiefe und Sättigung.

Die Madonna mit dem Fisch zeigt nicht weniger als das genannte Bild ein Festhalten des malerischen Standpunktes. Die Anwesenheit des jungen Tobias mit dem Erzengel Raffael am Gnadenthron der Jungfrau läßt schließen, daß wir hier ein Votivgemälde für glückliche Augenheilung besitzen[3]. Anfangs der Dominikanerkirche zu Neapel gehörig, kam es durch einen

---

[1] In Lille, von Braun unter Nr. 89, 90 photographirt.

[2] Vgl. darüber: Rapport sur la restauration du tableau de Raphael, connu sous le nom de la Vierge de Foligno, adopté par les classes des sciences mathématiques et physiques et de Littérature etc. par les citoyens Guytton, Vincent, Taunay et Berthollet, Paris. Abgedruckt in der Revue universelle des Arts, IX (1859), 221 ss. und in der französischen Ausgabe von Passavant II, 622 ss.

[3] Von Desnoyers gestochen. Das Bild war für die Kapelle von S. Domenico in Neapel bestimmt, welche besonders von Augenkranken besucht wurde. Vasari

spanischen Vicekönig 1644 nach Madrid und ziert jetzt das dortige Museo del Prado.

Maria sitzt auf mäßig erhöhtem Throne, das lebhaft agirende, nackte Christkind haltend, dessen linke Hand ein von dem knieenden Hieronymus ihm dargereichtes Buch berührt, während die Rechte sich dem schüchtern ankommenden jungen Tobias entgegenstreckt, welcher von dem Erzengel präsentirt wird. Dieser umfaßt den ins Knie Gesunkenen, dessen linke Hand den Fisch am Bande trägt, zugleich das Antlitz flehend auf Maria und ihren Sohn richtend. Die Gruppe dieser beiden jugendlichen Gestalten ist von wunderbarer Innigkeit beseelt. Zu dem bejahrten Hieronymus auf der anderen Seite bietet der hehre Glanz solcher Unschuld, Frische und Lieblichkeit den Gegensatz, wie er wirkungsvoller nicht zu denken ist. Kaum hat Raffael je so unmittelbaren Ausdruck von Demuth und Zuversicht wieder darzustellen vermocht. Vornehme Schlichtheit macht sich im Faltenwurf wie auch in den Nebendingen bemerklich, während die milde Farbenpracht auf den Accord der drei Grundfarben gestimmt ist.

1513 empfing Raffael vom Cardinal Pucci den Auftrag eines Altarbildes für die Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna; es ist dies die hl. Cäcilia, von vier Heiligen umgeben[1]. Der hier anklingende Ton ist, wie bei den eben genannten Madonnenbildern, ein mehr kirchlicher, ja auch durch gewisse Symbolik und mystische Stimmung der älteren Malerei verwandter. Selbst die von Giovanni da Udine realistisch copirten Musikinstrumente vermögen diesen Ton höherer Freiheit nicht zu verstimmen. Aus dem von Marcanton gestochenen Entwurf zum Bilde erfahren wir übrigens, daß die Idee des Ganzen feststand, daß aber in der Haltung der einzelnen Personen doch wirksame Aenderungen platzgegriffen haben, denn keine derselben ist in ihrer ursprünglichen Position belassen worden. Vor der himmlischen Harmonie, angedeutet durch die obere musizirende Engelgruppe, schweigen alle irdischen Töne, oder weisen uns empor auf den Urquell aller Freude, in dem jedes menschliche Verlangen zur Ruhe kommt — dies ist der Grundgedanke des Bildes. Und wie ernst, versunken in den ewigen Wohllaut,

---

(IV, 348) bemerkt: ‚In questo medesimo tempo fece a (per) Napoli una tavola, laqual fu posta in S. Domenico nella cappella, dov' è il crocifisso che parlò a S. Thomaso d' Aquino.‘ Vgl. dazu P. C. Belloc, La Vierge au Poisson de Raphael, explication de ce tableau, Paris 1833. A. Belly, La Vierge au Poisson, Lyon 1880.

[1] Der Cardinal hatte den Titel der Santi-Quattro; daher mögen nicht ohne Grund vier Heilige gewählt sein. Das Motiv, weshalb er die hl. Cäcilia gewünscht, wird von Crowe und Cavalcaselle (Raphael II, 301 f.) in dem Umstande gesucht, daß der Prälat eine derartig schlechte Stimme hatte, daß alle lachten, wenn er die Messe sang. Er weigerte sich zwar, sein Amt zu versehen, aber vergeblich, und mag nun die Hilfe der hl. Cäcilia angerufen haben. Vgl. Paride de' Grassi, Diarium III, 161. 713. 743.

blickt Cäcilia zum Himmel auf, die Orgel senkend, welche ihre Hände nur noch mechanisch festhalten[1]; wie sinnend schaut Paulus zu Boden, den Blick nach innen gerichtet; wie ruhig, der Welt entfremdet, steht Magdalena da, ihre ernsten Augen dem Beschauer zuwendend! An zweiter Stelle haben Johannes Evangelist und S. Petronius (event. Augustinus) sich einander zugekehrt, im seelischen Rapport ihre Empfindung austauschend. Wie organisch ist diese Composition! Welche Contraste bilden zudem nicht nur äußere wie innere Figuren, sondern auch die auf jeder Seite, wozu dann noch eine Kreuzung der Linien sich findet zwischen den jugendlichen Johannes und Magdalena einerseits, andererseits Paulus und Petronius. Solche Vertheilung der Charaktere wird durch das Farbensystem gehoben, obschon durch Putzen und Uebermalen manche Töne und Lasuren zerstört sind[2].

In jene Zeit gehört auch die durch vielfache Nachbildungen bekannt gewordene, nicht ideale Madonna della Sedia, zu der sich im Liller Museum Entwürfe vorfinden. Das Motiv, mit entschieden Florentiner Charakter, obzwar in römischen Formen, drückt das innige Verhältniß zwischen Mutter und Kind aus, macht aber auf Höheres keinen begründeten Anspruch. Der Sage nach wäre dasselbe unmittelbar dem Leben entnommen, da Raffael zufällig im Hofe des Vaticans eine junge, ausruhende Frau mit ihrem Kinde erblickte und, von der Lieblichkeit jener Gruppe betroffen, sie auf dem ihm nächsten Gegenstande, welcher der Boden einer Tonne war, mit Kohle skizzirte, wodurch sich die Rundform des Bildes ergeben hätte. Allerdings begünstigt das Motiv auch durch die Tracht einer Römerin den Eindruck, unmittelbar dem Leben entnommen zu sein; in Wahrheit lernen wir aus den Skizzen, daß die Composition unter mehrfachem Ueberlegen gereift ist, obwohl sich bestimmte Absicht kaum herausfühlen läßt und die Einordnung der Figuren in das Rund sich als völlig zwanglos darstellt. An Improvisation läßt auch die Genialität der Pinselführung denken, welche Raffael durch Frescotechnik erworben hatte. Denn dort wird neben Sicherheit in der Wahl der Töne auch mehr ein Nebeneinander derselben, als ein Vertreiben erforderlich.

Mit diesem Bilde schließen die Reminiscenzen der Florentiner Epoche ab, zugleich macht sich aber auch in des Künstlers Verhältnissen ein Wechsel bemerklich.

Während der Regierung Papst Julius' II. hatte Raffael in stetigem Wirken seine ganze Kraft angespannt, monumentalen Aufgaben zu ent-

---

[1] Vasari IV, 349: ‚sta a udire il suono, tutta data in preda all' armonia: e si vide nella sua testa quella astrazione che si vede nel vivo di coloro che sono in estasi.' Der Kopf der hl. Magdalena zeigt Verwandtschaft mit der Donna velata im Pitti.

[2] Vgl. dazu noch: Giov. Franciosi, La Cecilia Raffaelesca, Modena 1872. Brief Goethe's vom 17. October 1786 (Italien. Reise). A. v. Wolzogen, in den Recensionen und Mittheil. über bild. Kunst, 1863, S. 154. 187.

sprechen. Der Vatican bildete damals noch nicht eine Stätte weltlichen Verkehrs, denn der Haushalt des Papstes war ein sparsamer — anders unter Leo X., mit seiner Schaar von Dichtern und Musikern, Gelehrten und Vergnüglingen, denen auch Possenreißer sich zugesellten. In diesen Kreis ward Raffael gezogen, und sein Brief vom 1. Juli 1514 an den Oheim Simone Ciarla bekundet, wie wohl er sich darin fühlte. Er berichtet zugleich von der Gunst des Papstes, von seinem Besitz und guten Einkommen, auch daß der Cardinal Bibbiena die Absicht habe, ihm eine Verwandte zur Frau zu geben[1]. In den Schriften Castiglione's und Bembo's, sowie in den Berichten der Gesandten wird Raffaels Name jetzt öfters mit Achtung erwähnt. Seine Freunde und Gönner sahen es denn auch als Vorrecht an, von ihm portraitirt zu werden. Er malte den Papst Leo selbst, dann dessen Bruder und Neffen, auch den Cardinal Bibbiena, den Grafen Castiglione[2], Tommaso Inghirami, den Sänger Tebaldeo, die beiden Venezianer Agostino Beazzano und Andrea Navagero. Alle diese Bildnisse sind beglaubigt und werden von Zeitgenossen erwähnt. Dasjenige Tebaldeo's ist verloren, von denen Lorenzo's de' Medici, wie der beiden Venezianer haben sich nur Copien erhalten, die anderen sind fast alle in mehreren Exemplaren vorhanden, so daß leicht Irrthümer entstehen[3]. Fesselnd durch geistreiche Behandlung sind vornehmlich die Köpfe Bibbiena's und Inghirami's, letzterer, trotz aller Häßlichkeit jenes fetten und schielenden Prälaten, doch ein treffliches Charakterbild des begabten Improvisators und Gelehrten. So, mit nach oben gerichtetem Blick, als lausche er der von dort kommenden Inspiration, während die Hand im Schreiben innehält, erscheint er in der denkbar günstigsten, unser Interesse ansprechenden Situation, ohne daß irgend etwas beschönigt oder verschwiegen wird.

Als Original dürfte nicht das im Pitti befindliche Portrait zu gelten haben, sondern jenes im Familienbesitz zu Volterra.

Einen psychologischen Gegensatz zum fleischigen Typus des Gelehrten Inghirami bildet das Portrait des Cardinals Bernardo Dovizi da Bibbiena,

---

[1] Vgl. Vasari IV, 380. Der Name seiner Verlobten war Maria da Bibbiena. Will man der Grabinschrift über jener Raffaels vertrauen, so starb sie vor ihm. Pungileoni bemerkt, daß Marietta, die Tochter Pietro's, eines leiblichen Bruders des Cardinals, mit Bernardino Peruli, einem Edelmann aus Urbino, vermählt worden sei. Vgl. Elogio di Raffaello p. 166. Milanesi bei Vasari IV, 381, nota 1.

[2] A. Gruyer, Le comte Balthazar Castiglione et son portrait par Raphael, Paris 1879. Gruyer, Raphael, peintre de portraits. Fragments d'histoire et d'iconographie sur les personnages représentés dans les portraits de Raphael, Paris 1881.

[3] In die frühere römische Zeit fällt auch jenes Portrait des Bindo Altoviti in München, welches seit Bottari als Selbstbildniß Raffaels galt. Es weicht aber von dem in der Schule von Athen bedeutend ab. Starke Uebermalung hindert genaueres Urtheil.

das sich schon seit dem sechzehnten Jahrhundert in Madrid befindet, während der Pitti eine Copie besitzt. Dieser bleiche Kopf auf schmalem Halse verräth den gewandten Politiker und Unterhändler der Mediceer, nicht mehr den heiteren Dichter vom Hofe zu Urbino.

Aus derselben Zeit stammt noch das Bildniß Castiglione's, jetzt im Louvre, welches, nach Bembo's Notiz, im April 1516 vollendet war. An diesem Portrait ist besonders die kühne malerische Technik zu bewundern.

Ob das in neuerer Zeit entdeckte sogenannte Originalbildniß des Giuliano de' Medici, vormals im Besitz der Großfürstin Marie von Rußland, wirklich das echte ist, bleibt noch fraglich [1]. Die Uffizien besitzen eine Copie.

Wichtiger als jene Arbeiten erscheint die Gruppe des Papstes Leo mit den Cardinälen Giulio de' Medici und Lodovico de' Rossi, welche in zwei Exemplaren vorhanden ist, eines dem Pitti, das andere dem Museum zu Neapel angehörig. Wie schon im Leben des Andrea del Sarto bemerkt wurde, konnte selbst Giulio Romano das Original nicht von der Reproduction unterscheiden, sondern glaubte die Spuren eigener Mitarbeit an der nach Mantua geschickten Copie zu erkennen, welche Andrea 1525 täuschend gefertigt hatte, da die Mediceer das Original nicht aus der Hand geben wollten. Der Wortlaut officieller Documente kann in diesem Falle nicht entscheidend sein [2], da es sich um absichtliche Täuschung handelte und Vasari sich mit aller Bestimmtheit darüber äußert.

Die Charaktere auf dieser Bildnißgruppe sind sicher und wahr aufgefaßt, dabei ist das Stoffliche, trotz aller Sorgfalt, kühn und echt malerisch behandelt, das Ganze von so vornehmer Haltung, wie es kein anderer Künstler je vereint darzustellen vermocht hat.

Von Frauenbildnissen lassen sich aus der römischen Periode nur drei auf Raffael zurückführen: die weder durch Schönheit noch durch Ausdruck anziehende Fornarina, mit der Inschrift ‚Raphael Urbinas' auf dem Goldreif des linken Oberarmes [3], der Typus eines verblühten Modells, dem alle Noblesse

---

[1] Von Liphart entdeckt; vgl. dessen Notice historique sur un tableau de Raphael représentant Julien de Medicis, Paris 1867. Das Bild wurde 1866 von Signor Brini in Florenz verkauft. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Raphael II, 258 f.

[2] Vgl. Notizie e Documenti intorno al ritratto di Leone X., dipinto da Raffaello e della copia fattane da Andrea del Sarto (par Carlo d'Arco e G. Braghirolli), Firenze 1868. A. v. Reumont, in v. Zahns Jahrbuch f. Kunstw. I, 211 f. Aeltere Autoren über den Gegenstand: A. Niccolini, Sul ritratto di Leone X. dipinto da Raffaello d'Urbino e sulla copia di Andrea del Sarto, Napoli 1841. Masselli, Sul ritratto di Leone X. dipinto da Raffaello d'Urbino e sulla copia ecc., Firenze 1842.

[3] Schon am Ende des sechzehnten Jahrhunderts als Raffaels ‚Donna nuda' erwähnt. Springer (Raphael und Michelangelo II, 42) bezeichnet sie richtig als ‚ein verblühtes Weib, welches in Ausdruck und Wesen an eine Courtisane erinnert'. Fabio Chigi nennt in seiner Beschreibung vom Jahre 1618 das Bild: ‚Illius sane meretriculae non admodum speciosam tabulam.'

raffaelischer Darstellung mangelt, ja das man eher dem lüsternen Giulio Romano zuweisen möchte[1] — und die ‚Donna velata‘ im Pitti, deren edlere Züge mit den tiefdunkeln Augen wir in der Sixtinischen Madonna wiederfinden[2]. Es scheint aber, als sei nur der Kopf mit dem Schleier Original, der bauschige Aermel dagegen, welcher sich dem Körper nicht recht anfügen will, eine spätere Zuthat.

Von Agostino Chigi, dem reichen Bankherrn, dessen Vater aus Siena nach Rom gekommen war, ist uns bekannt, daß er schon seit 1510 Beziehungen zu Raffael unterhielt. Vasari versichert, letzterer habe auch die Baurisse zu den Stallungen der Villa Chigi und zur Familienkapelle in S. Maria del popolo gefertigt; ganz sicher erscheint nur die Thätigkeit Raffaels als Frescomaler im Dienste Agostino's. Bloß einmal hatte der Künstler für eine Privatperson[3] ein Wandbild geliefert, den Propheten Isaias, von Engeln flankirt, für die Kirche S. Agostino, jene kräftige Figur, in der Vasari Abhängigkeit von Michelangelo entdeckte — ein Urtheil, das wir nicht zu bestätigen vermögen, da ein Vertreter Michelangelo's, Daniele da Volterra, das verdorbene Fresco übermalte.

In der Kirche S. Maria della pace ließ Agostino Chigi über dem Bogen der ersten Seitenkapelle rechts die vier Sibyllen von Raffael entwerfen. Nach Vasari ist wenigstens der Carton von ihm selbst, im übrigen mögen Schülerhände daran mitgewirkt haben. Bewundernswerth zeigt sich hier vornehmlich die leichte und natürliche Art, wie jene Composition dem Raume angepaßt wurde. Daß die Zusammenstellung von Sibyllen mit Genien auf Michelangelo's Vorbild zurückgeht, erscheint wohl glaublich[4], im übrigen aber ist Gruppirung und Charakteristik Raffaels volles Eigenthum. Zu den Propheten haben nur leichte Skizzen vorgelegen. Die Ausschmückung der Farnesina hatte Agostino Chigi zunächst an Baldassare Peruzzi, seinen Landsmann, übertragen, welcher im Erdgeschoß eine Reihe mythologischer Objecte zur Darstellung brachte. Nachdem Peruzzi und Sebastian del Piombo die Deckenmalerei abgeschlossen hatten, wurde die Fortsetzung an Raffael übertragen. In zwei Wandfeldern schilderte er die Mythe Polyphems und der Galatea[5], brach dann aber seine Thätigkeit ab.

---

[1] Ein Exemplar im Palast Barberini, das andere im Pitti. Vgl. Lermolieff, im Repert. V, 104. Reumont, Il ritratto della Fornarina, Roma 1879. Urlichs in: Zeitschrift f. bild. K. V, 50. A. Gruyer, Les portraits della Fornarina, Paris 1877.

[2] Sidney Colvin in: The Art Journal, 1882, p. 1 ss.

[3] Johannes Goritz aus Luxemburg, Agent am päpstlichen Hofe.

[4] Vasari IV, 377: ‚a fare della quale opera gli fu di grande ajuto l' aver veduto nella cappella del papa l' opera di Michelagnolo.‘

[5] Nicht aus Philostrat entnommen, sondern aus Angelo Poliziano. Vgl. dazu: Waagen, Raffaels Frescomalereien in der Farnesina (Kl. Schriften S. 226 ff.). R. Förster, Farnesinastudien, Rostock 1880.

Zu derselben Zeit widmete sich Raffael jener erhabenen Aufgabe aus dem christlichen Stoffgebiet, den Entwürfen zu den Vaticanischen Tapeten. Leo X. hatte beschlossen, die den unteren Theil der Wand in der Sixtinischen Kapelle verkleidenden Teppiche erneuern zu lassen. Den nicht geringen hierzu erforderlichen Betrag (1600 Ducaten für jeden derselben) übernahm die Kasse von S. Peter; Raffael wurden die Cartons übertragen, und am 15. Juni 1515 erhielt er die erste Zahlung, am 20. December 1516 die letzte[1]; aber schon lange vor der ersten Quittung über einen Theil des Honorars mag jene Arbeit begonnen sein. Nach den unter Raffaels Direction angefertigten Cartons wurden in Flandern die Teppiche gewebt, und zwar in den auch für Karl V. thätigen Werkstätten des Pieter van Aelst. Bis zum Feste des hl. Stephanus, 1519, waren sieben davon schon in der Kapelle aufgehängt, über welche Paride de' Grassi, der Ceremoniar, mit höchster Bewunderung sich äußert. Ein eigenes Schicksal waltete über ihnen. Nach dem Tode des Papstes kamen sieben Tapeten zu einem Pfandleiher, und bei der späteren Plünderung Roms durch das Heer Karls V. wurden mehrere von Soldaten als Beute fortgeschleppt, die erst nach Jahren zurückkehrten[2]. 1798, nach der Flucht Pius' VI., öffentlich verkauft, gelangten sie in die Hände von Pariser Speculanten, von welchen sie Pius VII. 1808 zurückkaufte. Sie gehören nun den päpstlichen Sammlungen an, tragen aber deutliche Spuren vielfacher Wanderungen an sich. Von dem überraschenden Eindruck, den sie einst, mit silbernen und goldenen Lichtern strahlend, als Abschluß von Wandmalerei in jener prächtigen Kapelle hervorgerufen, läßt sich jetzt kaum eine Vorstellung machen. Sie bildeten in der That den letzten Kreis für jenen gewaltigen Bildercomplex daselbst, indem sie als Fortsetzung des Erlösungswerkes Gründung und Schicksale der Kirche erzählten, und zwar in wahrhaft dramatischen Zügen, dem Ernst des Gegenstandes angemessen und würdig des Malers der Stanzenbilder.

---

[1] Dabei der Vermerk: ,per pagamento delli cartoni ha fatto per la capella.' Literatur über die Tapeten bei Müntz, Les historiens et les critiques de Raphael, p. 111 ss. Von deutschen Autoren sind zu nennen: Waagen, Die Cartons von Raphael in besonderer Beziehung auf die nach denselben gewirkten Teppiche in der Rotunde des Museums zu Berlin, Berlin 1860. Schembera, Rafaels Tapeten im Vatican nach den Cartons im Kensington-Museum, in Lichtdruck von L. Koch, Wien 1878. Ruland, Notes on the cartoons of Raphael now in the south Kensington Museum etc., London 1867. Von Italienern: G. Frascarelli, Gli arrazzi di Raffaelle al Vaticano, Roma 1877. Carlo d' Arco, Notizie intorno agli arrazzi disegnati da Raffaello posseduti dai Gonzaga, Mantova 1867. Vgl. auch Müntz, Raphael p. 475 ss. Documente über die Tapeten bei Müntz, Les historiens et les critiques de Raphael p. 139 ss.

[2] Beim Anonymus des Morelli (p. 98 der cit. Ausg.) findet sich die Notiz: ,Li due pezzi de razzo de seda et doro, istoriati, luno della conversione de S. Paulo, l' altro della predicatione furono fatti far da papa Leone cun el dissegno de Rafaelo d' Urbino; uno delli qual dissegni, zoè la conversione, è in man del patriarcha d' Aquileia l' altro è divulgato in stampa.'

Drei Teppiche hingen an der Altarseite: über dem Altar die Krönung Mariä, rechts davon Petri Fischzug, links Pauli Bekehrung, die übrigen acht waren zu je vier an den Langseiten befestigt. Angewebte Streifen umrahmten die Hauptbilder und füllten alle Zwischenräume an den Wänden aus, doch dürften an den hier nach Art von Bronzereliefs dargestellten Motiven aus dem Leben des Papstes, ebenso wie an den Grottesken und übrigen Decorationen, hauptsächlich Schüler betheiligt gewesen sein.

Naturgemäß erhalten wir nur durch die Cartons Einblick in Raffaels Intentionen, da mit dem Weben nicht bloß eine Umstellung der Objecte, sondern auch ein Dehnen und Verziehen der Umrisse unausbleiblich war. Von diesen Cartons sind vier abhanden gekommen, darunter das Hauptblatt über dem Altar, die Krönung Mariä, wofür der Meister besondere Vollendung angestrebt hatte; doch fand man im Jahre 1869 den dazu gehörigen Teppich in einem der vaticanischen Privatzimmer des Papstes. Außerdem besitzt die Oxforder Sammlung den Entwurf zu dieser Composition in Bisterzeichnung von originaler Frische[1]. Die übrigen verlorenen Cartons sind: Tod des hl. Stephanus, Bekehrung Sauls, Paulus im Kerker. Von dem ersteren findet sich ein (angezweifelter) Entwurf in der Albertina zu Wien.

Die Cartons waren nach Fertigstellung der Webereien in Brüssel zurückgeblieben, um noch weiterhin copirt zu werden[2]; sie geriethen aber in Verfall und wären untergegangen, wenn nicht Rubens König Karl I. den Ankauf der noch vorhandenen sieben Stücke ans Herz gelegt hätte. Zu Whitehall untergebracht, kamen sie nach dem Fall der Stuarts unter den Hammer des Auctionators, wurden aber durch Cromwell gerettet, der sie für eine geringe Summe dem Staate erwarb; nachdem sie in verschiedenen Schlössern, zuletzt in Hamptoncourt, Aufstellung gefunden, sind sie jetzt im Kensingtonmuseum untergebracht worden.

Daß Raffael untergeordnete Theile jener auf zusammengeklebtem Papier mit Leimfarben hergestellten Compositionen seinen Schülern zur Ausführung überließ, darf nicht befremden; wir erkennen dies auch an den variirenden Fleischtönen, aber das Ganze bleibt immerhin Eigenthum des Meisters und enthält überall deutliche Spuren seiner vorschreibenden oder bessernden Hand. Nur von zwei Cartons sind noch Originalskizzen vorhanden, im übrigen begegnet man zahlreichen Nachbildungen, auch der Köpfe in Originalgröße.

Die Reihe der Cartons beginnt mit dem wunderbaren Fischzug, wo in der Person des demüthig vor Christus hingeworfenen Petrus und des nicht minder feurigen Andreas lebendiger Glaube und Anhänglichkeit an den

---

[1] Abweichend vom Carton, wo Johannes und Hieronymus die Stelle der Apostelfürsten zu Seiten des Thrones einnehmen. Vgl. Le Couronnement de la Sainte Vierge, d'après un carton de Raphael. Tapisserie retrouvée au Vatican par M. Paliard. Extrait de la Gazette des beaux arts, Paris, Juillet 1873.

[2] Wiederholungen in Berlin, Dresden, Madrid.

Erlöser verkörpert sind, während das Ufer, mit den Zuhörern der Predigt Christi und mit den Kranichen im Vordergrunde, das Anschauliche der Erzählung befördert. Nicht minder erhaben ist die an Masaccio's Zinsgroschen erinnernde Scene des: Weide meine Lämmer. Die milde Hoheit Jesu gegenüber der bewegten Apostelschaar, zwischen beiden die Verkörperung festen Glaubens in dem knieenden Petrus, dazu die in milden Linien aufgebaute Landschaft, geben vollen, herrlichen Wohlklang[1]. Der dritte Carton, die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes, versetzt uns in die Halle des Tempels, wofür Raffael die angeblich aus Jerusalem entführten Broncesäulen der alten Peterskirche copirte. Zwischen dem mittleren Säulenpaar befindet sich die Hauptgruppe: Petrus, welcher den am Boden gelagerten Bettler am Arme faßt, und, etwas zurückstehend, der schöne jugendliche Johannes: gewaltige Contraste höherer Macht und himmlischer Anmuth gegenüber dem Elend der Welt. In dem Idioten ist, wie bei dem Aussätzigen auf Holbeins Altar in München, die Wiedergabe des Häßlichen kein Mißklang, sondern Folie für das Ideale. Noch höhere dramatische Wirkung beabsichtigt das auf dem vierten Carton dargestellte Motiv: Bestrafung des Ananias. Die auf dem Podium versammelten neun Apostel, an der Spitze Petrus, mit machtvoller Geberde vorschreitend, haben Gericht gehalten über den, welcher ‚Gott gelogen', und das Urtheil hat Gott vollstreckt: denn vor den Stufen liegt Ananias, in Zuckungen sich windend. Wie ergreifend ist das Momentane, dieses Zusammengreifen von Himmel und Erde, versinnlicht, ganz in der Art, wie bei Masaccio's Zinsgroschen die machtvolle Geberde Christi der des Vollziehers seines Gebotes entspricht, das Unwiderstehliche göttlichen Willens andeutend! Und wie geschickt hat Raffael durch Seitengruppen den Verlauf der Handlung uns nahe gebracht; wie verhallt in ihnen jenes fast übermenschliche Pathos der Apostel in äußerlich bewegten Motiven! Die folgenden drei Cartons sind dem Apostel Paulus gewidmet. Wir sehen zunächst die Blendung des Zauberers Elymas, dramatisch packend, ähnlich vorgenannter Scene. Die Mitte der Composition nimmt hier, vor einer Nische sitzend, der Proconsul Sergius ein; Paulus und Elymas stehen als Hauptfactoren im Vordergrund,

[1] Springer (Raffael und Michelangelo II. 91): ‚Als Raffael an die Aufgabe der Teppichcartons schritt, tauchte natürlich die lebendige Erinnerung an Masaccio's Fresken und an sein Studium derselben in den Jugendjahren empor. Hatte doch Masaccio theilweise dieselben Ereignisse geschildert. Auch in der Brancaccikapelle steht Christus inmitten seiner Jünger, predigt ein Apostel, heilen Petrus und Johannes den Lahmen an der Goldenen Pforte. Hier fand Raffael die gemessene Würde der Apostelgestalten vorgebildet, den kräftigen Typus ihrer Köpfe, den majestätischen Fall ihrer Gewänder. Hier erblickte er die Kunst, die Compositionen weise abzuwägen, die handelnden Personen lebendig zu gestalten, den Widerschein der Action in reicher Mannigfaltigkeit strahlen zu lassen, bereits in Wirksamkeit. Es bedurfte nur einer Steigerung dieser Kunst, keineswegs eines Wechsels ihrer Grundlagen, um die unbedingte Vollendung zu erreichen.'

ersterer als Sieger, in göttlicher Kraft seine Hand ausstreckend und das Antlitz vom Gegner abwendend, der mit geschlossenen Augen, beide Arme vorstreckend, herumtastet — ein erschreckendes Bild plötzlicher Blindheit. Auch hier wieder das Gottesgericht in momentaner Furchtbarkeit, dessen Wucht in den Nebenfiguren ausklingt, wo jede Geberde das Ereigniß reflectirt. Wie meisterhaft ist die Charakteristik beider Hauptfiguren bis auf den Wurf des Mantels hin! Auf den Blinden fällt das stärkste Licht, uns seinen Zustand noch deutlicher zu machen; hell beleuchtet ist auch die ausgestreckte Hand des Apostels, von welcher der den Gegner treffende Blitz aufgeleuchtet ist. Leider hat gerade dieser Carton durch Ausbesserung schwer gelitten. Das Opfer zu Lystra zeigt sich in besserer Erhaltung. Auch hier ist der Vorgang mit unfehlbarer Deutlichkeit erzählt: Paulus und Barnabas haben das Evangelium gepredigt — der erstere heilte auch einen Lahmen, welcher dankerfüllt seine Arme emporhebt —, das Volk aber rüstet sich, die Diener Christi als Götter zu ehren. Schon hat man einen Opferstier vor den Altar geschleppt; die entrüstete Geberde des der Menge gegenüberstehenden Paulus verhindert aber noch rechtzeitig jenes Opfer. Das Abwägen der zur Harmonie nöthigen Empfindungen, die Lösung der Contraste erscheint bewundernswerth, ja keine der Nebenfiguren bedeutungslos für das Gleichgewicht der Composition. Der letzte Carton, die Predigt des Apostels in Athen, ist ein feierliches Bild voll großartiger Charakteristik der durch göttliche Kraft der Rede erzeugten Seelenstimmungen. Auf erhöhter Plattform im Vordergrunde steht Paulus mit erhobenen Armen, als wolle er den Regen göttlicher Gnaden vom Himmel herabziehen, eine monumentale Figur, von den edlen Falten der Toga umflossen, die Gemeinde beherrschend, welche sitzend und stehend ihn umgibt, in allen Graden der Aufmerksamkeit gespannt auf das ungeahnte Wort. Die erste Frucht desselben zeigt sich in dem Paare, welches, von rechts kommend, die Stufen zum Apostel hinansteigt. Es sind Dionysius der Areopagit, und Damaris [1], die Erstlinge des Reiches Gottes in Athen, durch welche der innere Zusammenhang zwischen dem Apostel und seinen Hörern vermittelt wird. Hier, wie auf dem Opfer zu Lystra, ist die Architektur zwar der Antike nachgeahmt, aber doch ganz dem Wesen der Composition untergeordnet. In solcher vollkommenen Beherrschung des Gegenstandes zeigt sich der Genius Raffaels auf voller Höhe: überall entfaltet sich das innere Wesen der Persönlichkeiten nach Bildungsgesetzen, die nicht hineingetragen sind, sondern in ihnen selbst liegen, daher die Wirkung höchster Freiheit, welche uns mitten hineinversetzt in den Bann des Geschauten, als sei es Erlebniß selber.

Zwei Jahre hatte Raffael an den Cartons zugebracht. Daß er während jener Zeit auch Staffeleibilder malte, erforderte schon die nöthige Auffrischung

[1] Act. Ap. 17, 34: ‚Quidam vero viri adhaerentes ei crediderunt, in quibus et Dionysius Areopagita et mulier nomine Damaris et alii cum eis.‘

Raffael, Die Vision des Ezechiel. Galerie Pitti in Florenz. (Zu S. 749.)

des Geistes für den Ernst so erhabener, historischer Gegenstände. Zu jenen Werken des Meisters, wo Michelangelo's Einfluß sich kundgibt, gehört auch das kleine Bild der Vision Ezechiels, von dem uns Vasari berichtet, Raffael habe Christum nach Art des Jupiter gemalt[1]. In den Jehovah's Arme stützenden Engeln spricht sich besonders Abhängigkeit von dem gedachten Vorbilde aus, das Ganze aber ist durchweht von Raffaels eigenstem Empfinden.

Den vollendetsten Werken des Meisters schließt sich die edle, für ein Palermitaner Kloster gefertigte Composition der Kreuztragung an, bekannt unter dem Namen ‚Spasimo di Sicilia' und berühmt durch wunderbare Erhaltung bei dem Schiffbruch[2]. Die Hauptgruppe ist dem Holzschnitt in Dürers großer Passion entlehnt, ohne daß jener Umstand die Harmonie der Scene alterirte. Das für jenes Motiv schwierige Hochformat der Tafel wird durch den in Krümmungen zum Calvarienberg ansteigenden Zug ausgenützt. Im Vordergrunde ist der unter der Last seines Kreuzes niedergesunkene Erlöser bemüht, die klagenden Frauen zu trösten, indem er liebevoll sein Haupt der Mutter zuwendet, welche ihm ihre Arme entgegenstreckt. Das allzu Grelle ist vermieden, die Roheit der Schergen prägt sich mehr in ihren Typen, als in ihren Handlungen aus. Jene Verzerrung, wie sie auf deutschen Passionsbildern üblich ist, mußte Raffael natürlich widerstreben. Wie Giotto in Padua und Fra Angelico, deutet er mehr an, läßt er die Idee vor der Wirklichkeit sprechen und bewahrt er dadurch vornehme Würde bis ins Nebensächliche der Handlung. Infolge mehrfacher Ausbesserungen hat das Colorit alle Harmonie eingebüßt, ist der Farbenkörper schwer und undurchsichtig geworden. Abgesehen davon scheint aber auch die Hand Raffaels nicht an der Ausführung betheiligt gewesen zu sein.

Dieselbe große und kühne Auffassung wie bei den Cartons finden wir in dem idealsten Madonnenbilde, welches Raffael gemalt hat — und das wir aus guten Gründen nicht in die letzten Lebensjahre des Künstlers versetzen dürfen — in der Sixtinischen Madonna wieder[3]. Denn sie ist das originale Werk seiner Hand, ist in einem Gusse entstanden und, was für das Jahr 1515 spricht, auf Leinwand gemalt, ebenso wie die Donna velata im Pitti,

---

[1] Gefertigt für den Grafen Vincenzo Ercolani in Bologna; jetzt im Pitti, Nr. 174. Vgl. Vasari IV, 350: ‚un Cristo a uso di Giove in cielo.'

[2] Das Schiff, welches die Tafel nach Sicilien bringen sollte, ging unter, die Kiste aber ward aufgefischt und nach Genua gebracht. Im siebzehnten Jahrhundert kaufte Philipp von Spanien das Bild und ließ es in der königl. Kapelle zu Madrid aufstellen. 1813 ward es nach Paris geschleppt, dort von der Tafel auf Leinwand übertragen und kam erst 1822 nach Spanien zurück. Jetzt im Museum zu Madrid. Gestochen von Toschi. Vgl. dazu die Documente in: El arte en Espagna, octubre 1867, p. 202 ss.

[3] Crowe und Cavalcaselle, Raphael II, 300: ‚Die Madonna von S. Sisto ist, wenn wir nach ihrem Stil urtheilen, sicherlich in der Zeit der Cartons ausgeführt.'

das Portrait Castiglione's im Louvre und das neuerdings aufgefundene Bildniß Giuliano's de' Medici. Letztere Werke sind vor 1516 entstanden, und da die technische Behandlung[1] der Madonna von S. Sisto genau der jener Bilder entspricht, darf man wohl annehmen, auch dieses so berühmte Bild sei einem Jahre zu verdanken, wo Raffael mit Vorliebe den Leinwandgrund benutzte. Dazu kommt, daß er in jener letzten Epoche mit Arbeiten und Aemtern derart belastet war, daß die Ausführung von Staffeleibildern größtentheils Schülern zufiel; sollte er nun zu Gunsten jener fernen Klosterkirche eine Ausnahme von solcher Praxis gemacht haben? Vasari berichtet[2] über dieses Bild nur kurz: ‚Raffael arbeitete für die Schwarzen Mönche von S. Sisto in Piacenza die Tafel zum Hochaltar, mit Unserer Lieben Frau, San Sisto und der hl. Barbara, ein wahrhaft seltenes, ja einziges Werk.' Mit Recht haben Crowe und Cavalcaselle[3] die Frage aufgeworfen, wer Raffael veranlaßte, eine solche Offenbarung des Künstlergenius zu fixiren; durch welche Mittel die Brüder jenes so entfernten Conventes genügende Macht erlangten, die Ablieferung eines von dem vielbeschäftigten Fürsten der Malerei selbsthändig vollendeten Werkes durchzusetzen? Vielleicht hängt dies mit der Anwesenheit Leo's X. in Bologna zusammen, welcher 1515 dort mit Franz I. zusammentraf. Antonio del Monte, Cardinal von S. Sisto, begleitete den Papst und mochte, da er den Titel S. Sisto trug, von jenen schwarzen Brüdern zu Piacenza gebeten worden sein, mit Hilfe des Papstes das Bild zu vermitteln. Auch Cardinal Pucci, Raffaels Freund, hatte ein solches erreicht, die hl. Cäcilia für Bologna.

Es war kein neuer Gedanke, wie er in der Madonna di S. Sisto sich darstellt, die Scene so aufzufassen, als ob sie bisher den Augen des Beschauers verhüllt gewesen und erst durch Oeffnen des Vorhangs sichtbar geworden sei, aber wirksamer konnte sie sich schwerlich darbieten: Maria thront nicht auf Wolken, aus der Tiefe des Himmelsraumes kommt sie hergeschwebt, mit dem unfaßbaren Geheimniß auf ihren Armen, dem menschgewordenen ewigen Wort. Der visionäre Charakter der Composition steigert sich durch die Symmetrie, welche nirgends zu einer absoluten wird, sondern in malerischem Wohlklang sich auflöst, er wird besiegelt durch das bedeutsame Verlassen perspectivischer Gesetze. Wäre, wie gewöhnlich, der Horizont durch die mittlere Höhe des Bildes gelegt, befände sich der Augenpunkt in der Mitte desselben, so würden die Gestalten in ungünstigen Verkürzungen sich präsentiren, und die zauberhafte Wirkung des Ganzen möchte verloren gehen. Beweis dafür sind jene thronenden Madonnen Correggio's, bei denen die Kniee fast das Antlitz be-

[1] Ueber die ‚maniere di Raffaello' vgl. Vasari IV, 373 ss.

[2] Vasari IV, 365.

[3] Raphael II, 299 f. Rumohr vertritt die sonderbare Ansicht, das Bild habe, weil auf Leinwand gemalt, zur Kirchenfahne gedient. Vgl. Ital. Forsch. III, 129. Dazu: Drei Reisen nach Italien, Leipzig 1832, S. 78.

Raffael, Spasimo di Sicilia. Prado in Madrid. (Zu S. 749.)

rühren, dessen Verkürzung dem Ausdruck nicht förderlich sein kann. Bei der Sixtinischen Madonna haben wir drei Horizonte, zuerst durch das Antlitz der Jungfrau, den nächsten durch die Köpfe der hll. Sixtus und Barbara, den dritten für die Engelknaben, so daß uns alle Gestalten Auge in Auge frei gegenüberstehen, wodurch Lösung von Zeit und Raum, von den Gesetzen der Materie, der Charakter überirdischen Seins angedeutet wird. In der Betonung solcher Freiheit von den Gesetzen malerischer Darstellung liegt ein guter Theil von dem Zauber, den jenes Bild ausübt, welches immer und immer wieder eine lautlos betrachtende Menge um sich versammelt.

Die Composition gibt ein überaus klares Beispiel symmetrisch pyramidaler Anordnung und höchster Eurhythmie; dabei erkennen wir, daß wohl Gleichgewicht der Massen, aber nicht absolute Gleichheit der Seiten vorhanden ist: selbst das Antlitz der Madonna zeigt nicht völlig gleiche Hälften, wie mangelhafte Stiche es behaupten wollen, sondern sowohl in Stellung der Augen, als den fein geschwungenen Brauen Züge individueller Linienführung. Die Masse der rechten Seite Mariä mit dem Kinde wird durch die des links wallenden Schleiers im Gleichgewicht erhalten; der nach unten schauenden, mit ihrer Empfindung nach oben drängenden Gestalt der hl. Barbara entspricht, aufwärts blickend, der greise Papst, dessen ausgestreckte Rechte auf die christliche Gemeinde hinweist und den himmlischen Vorgang mit der Erde verknüpft, während bei den Engeln am unteren Rahmen des Bildes die Erscheinung in Reflexen sich spiegelt. Dazu jene überwältigende Schlichtheit und Ruhe der Jungfrau, welche den Ewigen arm und bloß, wie er in diese Welt gekommen, uns entgegenhält, um unser Elend mit der Fülle seiner Gaben zu bekleiden. ‚Es weht ein geistiger Schauer aus dem Bilde, eine an das Wunderbare streifende Hoheit, die wohl kein anderes Werk des Meisters im selben Maße erreicht hat.‘ [1] Zauberhaft fesselt uns der Blick aus den tiefdunklen Augen der Jungfrau und des Kindes, denn sie sind in die Ferne gerichtet, erfüllt vom Schauen erhabener Dinge, durchstrahlt von göttlichem Feuer [2]. ‚Raffael‘, bemerkt Vischer, ‚hat in den Augen der Madonna und des Kindes durch grünlich dunkelnde Schatten, durch unsagbare, doch mit den wenigsten Mitteln ausgeführte Behandlung den doch in vollem Dasein athmenden Köpfen ein wunderbares himmlisches Kranksein gegeben; aus dem innersten Himmel herschwebend zu den Heiligen, die für ihre Gemeinde auf Erden Schutz erflehen, scheinen sie sagen zu wollen: Kein irdischer Name kennt, keine Lippe kann stammeln, was Herrliches wir schauen; verzehrt ist unser Irdisches, und doch lebt und schwebt es in Wundern der Verklärung.‘ [3] Auch Winkelmann hatte, je mehr er in das innere Leben des Bildes eindrang, die Macht desselben empfunden und spricht

[1] A. v. Wolzogen, Rafael Santi, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1865, S. 141.

[2] Woltmann und Wörmann, Malerei II, 670: ‚Die großen leuchtenden Augen, mit denen Christus den Beschauer anblickt, könnten einen Zweifler zum Glauben bringen.‘

[3] A. v. Wolzogen a. a. O.

seine Gedanken darüber in jener ihm eigenthümlichen Weise von Vergleichung mit der Antike aus: ‚Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen! Wie groß und edel ist ihr ganzer Contur[1]. Das Kind in ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben; mit einem Antlitz, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.‘ Ein langjähriger, treuer Beobachter des Bildes bemerkt in seiner Abhandlung[2] darüber: ‚Das Wunderbarste freilich bleibt immer dieses eigenthümliche himmlische Angesicht, worin auf ganz einzige Weise Anmuth und Reinheit der Jungfrau mit hingebender Liebe der Mutter und voller Würde der Himmelskönigin sich verbinden, und zwar so, daß selbst die malerische Behandlung des Kopfes als Räthsel für alle Zeiten sich darstellt. Eben diese Genialität der Behandlung in solch kühnen Zügen ist es aber auch, welche theils aller und jeder Nachahmung spottet, theils auch dem Bilde und namentlich dem Madonnenangesicht jene mystische Eigenschaft verleiht, immer je nach nur etwas wechselnder Beleuchtung und sogar bei nur etwas anderer Stimmung des Beschauers auch als ein etwas Anderes und Neues zu erscheinen.‘ Uebrigens hat E. Heucking darauf hingewiesen, daß ‚die Behandlung des göttlichen Kindes in seiner abgeschlossenen, in sich beruhenden Selbständigkeit, mit dem Ausdruck der Contemplation, eine ebenso eigenthümliche, von allen übrigen Darstellungen Raffaels abweichende sei, wie die der Jungfrau, in welcher zumal der Charakter der schmerzenreichen Mutter sich offenbare, deren erhabene, über sie ausgegossene Wehmuth ausdrücken solle, wie tief sie es empfindet, daß der Besitz des Göttlichen auch ungewöhnliche Schmerzen bereite.‘ — August III. sah das Bild noch als Kurprinz auf seiner Reise

[1] Ges. Werke, Dresden 1808, I, 37.

[2] C. G. Carus, Ueber die Sixtin. Madonna in: Jahrbücher für Schillerstiftung, Dresden 1857, I, 7 ff. Vgl. dazu noch den Aufsatz von J. Hübner in v. Zahns Jahrb. f. Kunstw. III, 249 ff. E. Heucking, Die Sixtin. Madonna, S. Petersburg 1862. Th. Seemann, Gedanken über die Meisterwerke der Dresdener Galerie, Dresden 1866. Humbert, Das Bild der Bilder, Vortrag über die Sixtin. Madonna, Berlin 1869. G. Portig, Die Sixtin. Madonna und die Camposanto-Cartons von Cornelius, Leipzig 1882. Riegel, Die künstlerische Anordnung von Raffaels Sixtin. Madonna, im Morgenblatt 1864, Nr. 24, S. 538 ff. O. Müller, Brief über die Madonna Sixtina, in der Geschichte der Griech. Literatur I (1865), 114. Poetisch wurde das Bild gefeiert von R. Griepenkerl, Die Sixtin. Madonna; ein erzählendes Gedicht in zehn Gesängen, Braunschweig 1836. Sonette darüber von A. G. Schlegel (1799); Hübner (1855); Léon Curmer (Paris 1863). Bekannt sind Goethe's Verse:

Der Mutter Urbild, Königin der Frauen,
Ein Wunderpinsel hat sie ausgedrückt.
Ihr beugt ein Mann, mit liebevollem Grauen,
Ein Weib die Knie, in Demuth still entzückt.

durch Italien, 1711—1712, und der Blick des fürstlichen Kenners hatte sich verlangend darauf gerichtet; aber erst 40 Jahre später gelang es dem nunmehrigen König, durch Vermittlung des Malers Giovannini[1] das Bild für die Dresdener Galerie zu erwerben. Außer dem Preise wurde noch eine Copie in entsprechender Größe, von der Hand des Malers Rogari, für den verwaisten Altar bedungen; die an Ort und Stelle befindliche soll jedoch von Pierantonio Avanzini herrühren[2].

Weder Entwurf noch Studie zum Original ist vorhanden, ja die Röthelzeichnung, welche der transparente Auftrag nicht völlig zudeckt, scheint diesen Erguß der Seele auf starker Leinwand unmittelbar fixirt zu haben.

Raffaels letzte Jahre.

Am 1. Juli 1514 hatte der Künstler an seinen Oheim, Simone Ciarla, berichtet: ‚Ich kann nicht mehr außerhalb Roms leben aus Anhänglichkeit an den Bau von S. Pietro, da ich an demselben Bramante's Stellung versehe. Der Papst hat mir zum Genossen einen sehr erfahrenen, über 80 Jahre alten Mönch gegeben, den Fra Giocondo, damit ich von ihm lernen könne, wenn er vielleicht ein schönes Geheimniß in der Architektur besitzt. Und täglich läßt uns der Papst rufen, sich über den Bau mit uns zu besprechen.‘ Diese Thätigkeit begleitete seit dem 1. April schon ein Jahresgehalt von 400 Ducaten; die Ernennung zum Dombaumeister aber datirt durch päpstliches Breve vom 1. August. Solche Ehre der Bauleitung theilte Raffael außer mit Fra Giocondo vermuthlich auch mit Giuliano da San Gallo, welcher seit 1514 in den Rechnungen vorkommt, zur Zeit als Bramante, allerdings in abnehmender Kraft, noch lebte. Raffaels Baukenntnisse scheinen früh entwickelt und mit seiner Malerei gewachsen zu sein; das sagen uns der Tempel auf dem ‚Sposalizio‘ und die Predella der Verkündigung zur ‚Krönung Mariä‘. In Rom beginnt er sofort, architektonische Entwürfe zu machen, und zwar ganz im Sinne Bramante's — des großen Einreißers alter Bauwerke —, zunächst den Plan zur Kirche des hl. Eligius. Die Halle in der Schule von Athen, der Tempel auf dem Bilde Heliodors, die Architekturen der Cartons deuten alle auf das Ideal jenes Neuerers. Die universale Bildung aller großen Führer der Renaissance, das Betonen malerischen Elementes und harmonischer Verhältnisse in den Bauten jener Zeit, machen es erklärlich, daß auch Maler solche außer ihrem Fach liegende Stellung ausfüllten. Unserer modernen Auffassung entgegen, welche schablonenhafte Kenntnisse dem genialen künst-

---

[1] Geboren 1695 zu Parma, seit 1723 in Bologna wohnhaft. Der Bericht über die in Begleitung des Dr. Abbate Bianconi vorgenommene Untersuchung liegt abschriftlich (deutsch) bei den Acten der Galerie. Gualandi (Memorie originali risguardanti le belle arti, ser. I, 1840, p. 29—33) gibt den Originaltext des Berichtes.

[2] **Scarabelli, Guida di monumenti stor. ed. artist., Lodi 1841.**

lerischen Empfinden vorzieht, legte man damals bei Plänen und Rissen das Hauptgewicht auf geistvolle Conception, Originalität und gute Verhältnisse; die Künste standen auch, nicht zu vergessen, in enger Wechselwirkung zu einander, basirten noch immer auf der mittelalterigen Idee, daß die Baukunst ihre Grundlage sei, welche sie vermähle zu einem Hymnus auf die unerschaffene Harmonie des Ewigen, dem zu dienen ihren höchsten Ruhm ausmacht. Die malerische Phantasie kam bei den Bauplänen sicher zu voller Geltung; hatte auch der Künstler nicht gelernt, theoretisch zu berechnen, so gab es tüchtige, im Handwerk erfahrene Meister, welche dafür eintraten, oder es wurden Holzmodelle gemacht und so auf dem Wege des Versuches die Gesetze aufgefunden. Raffael hatte in der Person des Giuliano Leno einen erfahrenen Werkmeister zur Seite. Nicht gering war auch die Zahl von Malern, die er jetzt beschäftigte, und gleich einem Fürsten konnte er sich stattlichen Gefolges rühmen, das ihn täglich zum Vatican geleitete [1]. In der That lebte er mehr wie ein Fürst denn als Künstler von schlichter Herkunft, und die vornehmsten Herren schätzten sich glücklich, von seiner Hand gemalt zu werden, oder ein Bild zu erhalten.

Es ist nicht unsere Aufgabe in diesem Werke, Raffaels Pläne für S. Pietro, für Paläste, Häuser, die Vigna des Papstes u. a. zu besprechen, oder seine Beziehungen zur Plastik, welche Michelangelo's Abwesenheit von Rom ihm verschaffte. Nur kurz sei auch des Zusammenwirkens zwischen Raffael und Marcanton gedacht, von dem Vasari erzählt: ‚Als Raffael gesehen hatte, wie Dürer bei seinen Kupferstichen zu Werke ging, wollte er ebenfalls zeigen, was er in dieser Kunst vermöge, und ließ Marcanton darin vielfach sich üben.‘ Letzterer scheint allmählich in ein förmliches Dienstverhältniß getreten zu sein [2]; bei ihm wurden die Platten bestellt; den Vertrieb der Abdrücke besorgte Baverio Carozzi, welcher später mit Marcanton in Geschäftsverbindung trat. Marcanton arbeitete nur nach Zeichnungen Raffaels, und darin liegt die Bedeutung jenes Stechers, daß er die Idee des Künstlers so frisch und original als möglich festzuhalten suchte.

Mit besonderer Vorliebe nahm Raffael den Dienst des Kupferstiches für mythologische Scenen in Anspruch, und das Zeichnen wie Stechen nach antiken Monumenten erhielt durch ihn wirksame Förderung. Die vielen Zeichnungen, welche Giulio Romano später dem Vasari in Mantua vorlegte, bekräftigen diesen Umstand, durch welchen aber auch der Verfall christlicher Ideale und christlicher Kunstformen erheblich beschleunigt wurde.

Nachdem 1514 beide mittlere Stanzen ausgeschmückt waren, nahm Raffael die Arbeit im Zimmer des Burgbrandes in Angriff, welche 1517 vollendet

[1] Vasari IV, 384: ‚Non andava mai a corte, che partendo di casa non avesse seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo. Egli, in somma, non visse da pittore, ma da principe.‘

[2] Der Anfang dieser Beziehungen mag in die Jahre 1510—1512 zu verlegen sein.

wurde[1]. Jene von Perugino gemalten Deckenbilder blieben erhalten, die Wände bekamen vier historische Compositionen aus dem Leben Leo's III. und Leo's IV., welche für die Kirche bedeutsame Ereignisse schildern; man könnte es also mit besserem Recht das Leozimmer nennen, als dasjenige des Burgbrandes. Die späteren Ereignisse kamen zuerst zur Darstellung, zunächst der Sieg bei Ostia, den das Heer Leo's IV. über die Saracenen davontrug. Von Handzeichnungen ist nur jener Modellact in Rothstift übrig, welchen der Künstler 1515 an Dürer schenkte[2]; auch zeigt das Fresco, selbst der Composition nach die Thätigkeit von Schülerhänden. Das Motiv ist an die Tibermündung verlegt; auf der Höhe des Meeres tobt noch die Seeschlacht; links sieht man das Castell von Ostia, rechts zeigt sich eine Kampfscene auf ödem Strand. Am Gestade thront Leo IV., dankbar zum Himmel aufschauend, hinter ihm sieht man die Cardinäle Bibbiena und Giuliano de' Medici. Eine Schaar von Gefangenen wird vor den Papst gebracht und zur Unterwerfung genöthigt. Die Scene ist sehr lebendig; man vermißt in dieser Composition aber doch jene Raffael eigene kunstvolle Verknüpfung der Gruppen, feinere Uebergänge und sorgsames Abwägen der Affecte.

Das zweite Bild führt uns den Brand im Borgo, dem vaticanischen Stadttheil, vor Augen. Leo IV., welcher durch das Zeichen des Kreuzes der Feuersbrunst Einhalt gebietet, steht auf der Loggia, vor der eine hilfesuchende Menge flutet. Im Hintergrunde sieht man die edlen Formen der alten vaticanischen Basilika. Der Vordergrund ist durch eine Treppe von dem Planum der Loggia gesondert; hier ragen stattliche Bauten empor, die schon theilweise in Brand stehen. Einwohner sind theils auf Rettung bedacht, oder versuchen zu löschen, manche irren ziellos herum, oder rufen die göttliche Hilfe an. Diese vorderen Gruppen stehen zu dem Wunder und der Geschichte in keinem Zusammenhange: es sind Idealgestalten, verwandter der Antike, als dem christlichen Mittelalter, um so mehr, da viele derselben nur der Nacktheit ihrer schönen, muskulösen Körper halber da zu sein scheinen. Die Gruppe des seinen alten Vater tragenden Mannes, begleitet vom jugendlichen Sohn, nannte schon Vasari ‚Anchises und Aeneas'. Burckhardt fügt dem hinzu: ‚Eigentlich brennt nicht der Borgo, sondern Troja.'[3] Die Ausführung mag auch hier Raffael den Schülern überlassen haben; von der Composition dürfte ihm manches der frei erfundenen künstlerischen Motive angehören.

Die zwei Fresken aus dem Leben des Papstes Leo III. gehen mehr auf den historischen Charakter ein. Das erste Bild, Krönung Kaiser Karls

---

[1] Dieses Datum steht unter dem Fresco an der Fensterseite.

[2] In der Albertina. Die Oxforder Sammlung besitzt drei Federzeichnungen von Schlachtgetümmel, die wohl als Vorstudien gelten dürfen.

[3] Der Cicerone II, 2, S. 713. Studien zur Frauengruppe und zum Aeneas mit Anchises in der Albertina.

des Großen, schildert den Vorgang in der Basilika von S. Pietro und ist zwar nur Ceremoniell, aber doch nicht ohne feierliche Größe. Der Papst, mit den Zügen Leo's X., steht im Begriff, die Krone auf das Haupt des christlichen Herrschers zu setzen, in dem, nach einer späteren, wenig glaubwürdigen Tradition, das Portrait Franz' I. gegeben sein soll. An den Seiten auf Bänken die Cardinäle, etwas mehr zurück Bischöfe; im Vordergrund halbnackte Diener, gewichtige Krönungsgaben die Stufen heraufschleppend. Durch die Menge lebensfrischer Bildnisse mag den Zeitgenossen dieses Fresco besonders schätzbar geworden sein.

Der Reinigungseid Leo's III., das letzte Bild in jenem Zimmer, nimmt die Fensterwand ein und erinnert in Anordnung der Composition — zu den Seiten des Einbaues und über demselben — an die Messe von Bolsena. Es ist jenes Ereigniß, da der Papst, nachdem er Karl den Großen gegen die auffätzigen Römer zu Hilfe gerufen, in Gegenwart beider Parteien freiwillig den Reinigungseid ablegt. Derselbe steht entblößten Hauptes vor dem Altar, die Hände auf das Evangelienbuch legend, im Halbzirkel vom Hofstaat und Clerus umgeben. Auch hier mag Raffaels persönlicher Antheil an der Ausführung nur ein mäßiger gewesen sein.

Die vaticanischen Loggien, welche auf Bramante's Pläne zum Umbau des Palastes zurückgehen, ziehen sich auf drei Seiten im Hofe des Damasus über kräftigem Pfeilerbau als offener, gewölbter Umgang hin. Diejenigen des zweiten Stockwerkes führen den Namen ‚Loggien Raffaels', welchem Papst Leo die Ausschmückung übertragen hatte. Als sie noch in Farbenfrische erglänzten, mögen sie einen stolzen Rahmen zu dem von hier sichtbaren schönen Naturbilde — bis zur fernen Campagna und den classischen Bergzügen hin — geliefert haben; jetzt ist ihre Schönheit erblaßt und eine Beschreibung nur mit Hilfe älterer Kupferstiche möglich. Die Loggien Raffaels umfassen 13 Arkaden, jede mit einem flachen Kreuzgewölbe versehen, dessen vier Felder je ein biblisches Motiv enthalten; alles übrige ist aufs reichste nicht nur in Malerei, sondern auch in Stucco mit jenen Ornamenten überzogen, welche, sich anschließend an die leichte Decoration der späten römischen Kaiserzeit, damals unter dem Namen von Grottesken beliebt waren[1]. Geschichtliche Nachrichten und Urkunden bestätigen, daß der Plan des Ganzen Raffael zukommt, die Ausführung aber seinen Schülern. Vasari bemerkt, Giulio Romano sei als Aufseher über die Maler gestellt worden, zugleich mit Penni und Giovanni da Udine für die Arabesken. Gestützt auf diesen Bericht, hatte man sich gewöhnt, eine Menge von Entwürfen Raffael zuzuschreiben, welche sich als Arbeiten der Schule herausstellen. Ja, obgleich wir die Oberleitung dem großen Künstler zugestehen müssen, ist doch in keinem Falle dessen Thä-

[1] Grottesken waren schon vor Aufdeckung der Titusthermen und Giovanni da Udine bekannt, ja am Anfange des Jahrhunderts versuchsweise bereits gemalt worden.

Raffael, Jakob und Rachel. Aus der „Bibel Raffaels“ im Vatican. (Zu S. 757.)

tigkeit nachweisbar. Besonderes Interesse widmeten Bibbiena, Bembo, Castiglione und der Venezianer Marcantonio Michiel dem Fortgange jener Arbeiten. Am 16. Juni 1519 schrieb Castiglione an Isabella Gonzaga, die erste Loggia sei vollendet, und der Brief Michiels an einen Freund in Venedig, vom 4. Mai desselben Jahres, bestätigt diese Nachricht [1].

Die sogenannte ‚Bibel Raffaels‘, d. h. eine Folge von 48 Darstellungen aus dem Alten und 4 aus dem Neuen Testament, wurde späterhin durch Kupferstiche in weiteren Kreisen bekannt. Da aber die Wirkung jener Motive für den üppigen Ornamentrahmen berechnet war, zum Theil auch von der leichten, schillernden Färbung abhing, so konnten Nachbildungen den Eindruck der Originale nur schwach wiedergeben. Ueberdies wird man streng biblischen Charakter auch hier nicht antreffen, wo Darstellungen aus dem Alten Testament mit weltlichen Scenen der Mythe, mit Göttern und Göttinnen vereinigt, nur als decoratives Material auftreten, um malerische Gedanken und Contraste zu verwirklichen. Der michelangeleske Zug in einigen dieser Bilder aber kommt daher, daß Giulio Romano und Genossen, bei aller Devotion gegen ihren Meister, doch unabhängig von ihm solche Ideen aus der Sixtinischen Kapelle entnommen hatten: wir sehen hier schon die getrübte Quelle, aus welcher der Strom nachraffaelischer Kunst sich ergossen hat [2].

Rein aus der antiken Kunst wurde die Decoration in der größeren, ehemals offenen Halle der Farnesina entnommen, welche mit derjenigen im Zimmer des Cardinals Bibbiena zusammenhängt, indem beide Amors Sieg, letztere den über die Natur, erstere jenen über die Götter zu feiern bemüht sind [3]. Die Malerei im vaticanischen Zimmer, jetzt nur durch Stiche zugänglich, mag zumeist auf Entwürfe der Schule zurückgehen, anders jene der

---

[1] Müntz, Raphael p. 451 s. In einem Briefe vom 27. December 1519 schildert Michiel den Eindruck der Loggia: ‚Vi erano pitture di gran precio et di gran gratia, el disegno delle quali viene da Raffaello d' Urbino, et oltra di questo il Papa vi pose molte statue, chel teneva secrete nella salva roba, sua parte et parte già avanti comprate per Papa Giulio, forse a questo effetto, et erano poste in nicchii incavati ecc.‘ Cfr. Cicogna, Memorie del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti IX (1860), 401. 406 s.

[2] Ueber die sogen. Bibel Raffaels vgl. A. Ricci, La Bibbia di Rafaele Sanzio, Assisi 1830. Reiffenberg, Études sur les Loges de Raphael, Bruxelles 1845. E. de Busscher, Étude des études de M. le baron de Reiffenberg sur les Loges de Raphael, Gand 1846. F. A. Gruyer, Essai sur les fresques de Raphael au Vatican, Paris 1859.

[3] Vgl. dazu Prunetti, Descrizione delle celeberrime pitture esistenti nei Palazzi Farnese et Farnesina in Roma, Roma 1816. F. A. Gruyer, Le Palais de la Farnesine, Paris 1862. Waagen, Raphaels Frescomalereien in der Farnesina zu Rom, Berlin 1870. R. Förster, Farnesinastudien, Rostock 1880. Cugnoni, Agostino Chigi il Magnifico, Roma 1881. Ferner die Artikel von Grimm und Reumont in den Jahrb. f. Kunstw. 1868, S. 65 f. 213 ff.

Farnesina. Ihre Fresken sind nicht nur Illustration von des Apulejus Erzählung ‚Amor und Psyche‘, sondern mehr poetische Verarbeitung antiker Begriffe von Amors Gewalt über Naturkräfte und heidnische Götterwelt, wie sie sich in den Versen Petrarca's und Poliziano's reflectiren. Und es ist Raffael gelungen, jenem Werke nicht nur organische Structur, sondern auch poetischen Schwung zu verleihen.

Die Decoration der Halle verbreitet sich über Stichkappen, Bogenzwickel über den Pfeilern, und Decke. In den Dreiecken der Stichkappen wird Amors Triumph erzählt, in den Bogenzwickeln das Leben der Psyche, während die Decke Raum bot für zwei größere Compositionen, welche den Schluß der Erzählung ausmachen, einmal Jupiters Richterspruch und der Psyche Aufnahme in den Olymp, dann die Hochzeit Amors mit Psyche. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß jene ganze Composition von Raffael selbst herstammt; Fülle der Stimmungen, Reichthum an Phantasie deuten dies genugsam an. Aber es sind nur wenige Entwürfe von ihm vorhanden, das meiste ist Schülerarbeit, oder Nachzeichnung der Fresken. Durch Carlo Maratta's Ueberarbeiten fast der gesammten Decoration ist auch ein Urtheil unmöglich geworden, ob des Meisters Hand an der Ausführung betheiligt gewesen sei.

Im Jahre 1518 hatte Cardinal Bibbiena noch einmal von Frankreich aus, wo er sich als Legat aufhielt, Raffael in Anspruch genommen, indem er ihn ersuchte, das Portrait der Johanna von Arragonien, Gemahlin des Connetable Ascanio Colonna in Neapel, zu malen. Der Künstler sandte einen Gehilfen dahin, diese durch Schönheit berühmte Frau zu zeichnen, und nach dem Carton wurde 1518 das Portrait in Rom gefertigt[1]. Das Bildniß, von dem mehrere Copien vorhanden sind, jetzt im Louvre befindlich, zeigt die in aller Pracht der Jugend und stolzer Vornehmheit sich präsentirende Fürstin mit rothem Sammtkleide und Hut, dazu blondem, wallendem Haar. Das etwas trockene Colorit mag auf Rechnung des Umstandes kommen, daß das Portrait nicht nach dem Leben, sondern nach dem Carton und wohl einer kleinen Oelskizze oder schriftlichen Notizen gearbeitet wurde. Vasari behauptet, der Kopf sei ganz von Raffaels Hand, an dem übrigen habe Giulio Romano viel Antheil.

Leo X., der nicht minder die Gunst Franz' I. zu befestigen strebte, hatte zwei Bilder Raffael in Auftrag gegeben, den hl. Michael und eine ‚Heilige Familie‘, bestimmt für das königliche Paar. Im Juni 1518 wurden sie nach Fontainebleau gesendet, wo des Papstes Neffe, Lorenzo, sie überreichen

---

[1] Campori, Notizie di Raffaello, p. 14. Cassiano del Pozzo gedenkt des Bildes in seinem Diarium als 1625 in Fontainebleau vorhanden: ‚L' ultimo fu un ritratto, dicon della regina Giovanna di Napoli et è vestita di rosso con un panno in testa dell' istesso colore.‘ Abgedruckt bei Müntz, Les historiens et les critiques de Raphael, p. 149.

sollte[1]. Der Erzengel Michael ist geharnischt dargestellt, in gewaltigem Schwunge vom Himmel herabstürmend auf den niedergeworfenen Satan und mit der Lanze ausholend[2]. Aus dem felsigen Terrain brechen Flammen hervor. Mehrfache Ausbesserungen haben dem Colorit stark zugesetzt und lassen ursprüngliche Harmonie vermissen. Die große heilige Familie zeigt, ähnlich wie jene in Madrid[3] — die Perle zubenannt —, kräftige Formen und kühne Bewegungen, nichts mehr in ihrem pomphaften Auftreten von der Anmuth der Florentiner Epoche; auch von religiösem Inhalt wird man nichts finden, ja es sind nur Genrebilder in der hochentwickelten Formsprache römischer Typen. Der dunkle Farbenton und schwärzliche Schatten auf dem Bilde in Madrid lassen die ausführende Hand Giulio Romano's vermuthen.

Die Bürde gesteigerter Thätigkeit wuchs für Raffael immer mehr, seit durch Bramante's Verlust das ganze Bauwesen auf ihm lastete. Dazu kamen Angriffe der Neider und inferioren Kunstgenossen, unter denen Sebastian del Piombo durch niedrige Gesinnung hervorragte[4]. Nachdem dieser alle Beziehungen zu Raffael abgebrochen, suchte er durch Anschluß an Michelangelo seine eigene Bedeutung zu übertreiben.

Die hohe Spannung von Raffaels Geisteskraft spiegelt sich in den Werken jener letzten Epoche. Außer dem Abschluß der vaticanischen Fresken lag ihm die Vollendung zweier größerer Compositionen am Herzen, der Auferstehung und der Verklärung des Herrn. Nachdem die Wandbilder im Leozimmer vollendet, kam die Reihe an den großen Saal, welcher an die Loggien grenzt. Man wählte für ihn Motive aus dem Leben Constantins, aber die Arbeit ging nur langsam vorwärts. Als Raffael starb, war noch nichts über den Inhalt der Bilder definitiv beschlossen; erst aus einem Briefe Sebastiano's del Piombo ersehen wir, welche Gegenstände zur Darstellung kommen sollten. Aber die Fresken selbst weichen von dem dort entwickelten Programm erheblich ab, es sind: die Erscheinung des Kreuzes[5]; die Schlacht gegen Maxentius; die Taufe Constantins; und die Schenkung Roms an den Papst. Es scheint,

---

[1] Vgl. Gaye, Carteggio II, 146 s. Auch dieses Bildes gedenkt Cassiano del Pozzo in seinem Diarium.

[2] Gestochen von A. Tardieu.

[3] Nach A. v. Reumont (Jahrb. f. Kunstw. II, 250, und: La sacra famiglia, detta la Perla di Raffaelle Sanzio, Roma 1881) identisch mit der für Lodovico di Canossa gemalten ‚Geburt Christi‘, welche Vasari nicht gesehen hat, sondern nur flüchtig beschreibt. Aus den Nebenumständen ist auf die ‚Perle‘ zu schließen. Diese kam 1628 aus Mantua nach London, von da 1649 an Philipp IV. von Spanien. Stich von Lecomte.

[4] Die Bezeichnung Raffaels als ‚principe della sinagoga‘, d. h. Haupt einer Kunstsecte, ist noch glimpflich gegen die Beschuldigung in demselben Briefe an Michelangelo (Gotti I, 128): ‚io voglio far toccar con mano al Cardinale, che Raffaello roba almanco 3 ducati al zorno al papa.‘

[5] Entwurf in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth.

daß man die Absicht hatte, jene Wandbilder in Oel zu malen; als Probe ward eine Figur entworfen, von der Bibbiena mit Begeisterung spricht. Die großen Compositionen heben sich wie Teppiche von der Wand ab, ihre Zwischenräume füllen Päpste in Nischen und allegorische Figuren.

Daß sich Raffael mit einem Auferstehungsbilde beschäftigte, ist durch mehrere Studienblätter und durch einen damit in Beziehung stehenden Entwurf dargethan worden[1]. Zeichnungen in Lille und Oxford schließen sich dem an. Das Motiv ist hier so gefaßt, daß der Erlöser in einer Strahlenglorie, von Engeln umgeben, über dem Grabe schwebt, auf dem ein Engel sitzt und nach oben weist. Die von dem Licht geblendeten Soldaten fahren aus dem Schlafe empor, oder wenden sich zur Flucht. Durch kühne Geberden und schwierige Verkürzungen ist das Plötzliche des Ereignisses; gegen die Ruhe himmlischer Glorie das Leidenschaftliche, die menschliche Hilflosigkeit in ausgeprägten Contrasten vorgestellt. Nachdem bereits Naturstudien gezeichnet waren, hat Raffael seine Intention geändert und die Verklärung anstatt jener Composition zum Vorwurf einer Altartafel genommen. Es geschah dies, um ein Werk von mehr dramatischem Charakter dem Lazarusbilde seines Feindes Sebastian entgegenzustellen: die Lebhaftigkeit der Apostelgruppe auf der Verklärung wird uns von diesem Gesichtspunkt aus erst recht verständlich.

Schon 1517 hatte der Cardinal Giulio de' Medici für die Hauptkirche zu Narbonne zwei Altartafeln bestellt, die erste bei Raffael, die andere bei dessen Gegner, Sebastiano Luciani. Daß auch letzterer solchen Auftrag erhielt, mag wegen der Ueberbürdung Raffaels geschehen sein, gab aber Anlaß zu jenem Wettkampfe, in den selbst Michelangelo hineingezogen wurde[2]. 1518 hatte sich Raffael für das Motiv der Transfiguration bestimmt und begann mit vollem Einsatz frischer Kraft, indem er höchst genaue Studien zeichnete, manche selbst in der Größe des Bildes[3]. Er gliederte die Composition nach denselben Principien wie den Entwurf zur Auferstehung und nahm die Gestalt des aufschwebenden Erlösers ganz aus der Skizze zu jener herüber. Von Lichtschein umflossen, erhebt sich in majestätischer Würde und unendlicher Anmuth der Bewegung, das Antlitz strahlend von Milde nach oben gerichtet, der Heiland. Weißes, lichtdurchströmtes Gewand schmiegt sich, spielend im Hauche der Luft, um die ebenmäßigen Glieder; die Arme sind ausgebreitet,

[1] Robinson, Critical account p. 257. Ruland, Windsorkatalog S. 40. Der Entwurf im Privatbesitz von W. Mitchell zu London.

[2] Leonardo Sellajo meldet im Januar 1519 an Michelangelo, daß Sebastians Tafel beinahe vollendet sei und über diejenige Raffaels gestellt werde.

[3] Blatt in Oxford (Br. 57). Vgl. zu dem Bilde: Figueroa, Examen analitico de la Transfiguracion de Rafael, Paris 1804. Deutsche Uebersetzung, Berlin 1806. K. Morgenstern, Ueber Raffaels Verklärung, Leipzig 1822. P. Zurla, Sulla unità del soggetto nel quadro della Transfigurazione di Raffaele, Roma 1830. Justi, Die Verklärung; Gemälde Raffaels, Leipzig 1870. Pistolesi, Della Transfigurazione di Raffaelle Sanzio, Roma, s. d.

als verlange er nach dem Kreuz, das Opfer seiner Liebe zu vollenden. Moses und Elias, in kleineren Figuren, schweben ihm zur Seite; in ihren aufwallenden Mänteln gibt sich die vom Himmel herabkommende Bewegung an; sie erscheinen farbiger, während der Herr als Lichtquelle ganz in weißem Gewande schimmert. Unter ihm ruhen die drei Apostel Petrus, Johannes, Jacobus und suchen ihre Augen vor dem blendenden Glanz zu schützen. Dieser majestätische Vorgang auf der Höhe des Tabor, die Offenbarung des ewigen Wortes in seiner göttlichen Natur und Machtfülle, hat zur Basis auf der unteren Hälfte des Bildes jene die menschliche Hilflosigkeit ergreifend darstellende Scene, wie ein besessener Knabe von seinen Eltern zu den Aposteln gebracht wird, daß sie ihn heilen [1]. Durch die nach oben auf den Heiland gerichtete Geberde des einen aus jener Gruppe wird innerer, organischer Zusammenhang aller Theile der Composition geschaffen: Das Obere und Untere sind völlig eins geworden.

Die ältesten Nachrichten über diese schöne Tafel erwähnen nicht, daß sie erst nachträglich von Giulio Romano ihre Vollendung erhalten [2]. Daß Raffael sich dessen Hilfe bediente bei Ausführung der unteren Gruppen, ist wahrscheinlich und erklärt gewisse Härten im Umriß, jene schwarzen, leblosen Schatten, den Mangel an Transparenz und Leuchtkraft des Farbenkörpers.

Zwanzigjährige Thätigkeit lag nun hinter Raffael. Welche Entfaltung hatte sein Talent in diesem Zeitraum gewonnen! Und doch gibt es in solchen Wandlungen seines Stils immer Anknüpfungspunkte mit der Vergangenheit, welche vermittelnd wirken. Seine Thätigkeit war zuletzt doch die Kräfte des zartgebauten Mannes überwältigend, denn er hatte schier das gesammte Kunstleben Roms in seinen Händen. Dadurch, ohne in rechter Sammlung des Gemüthes sich wiederfinden zu können, ward er reizbar, schwand die ruhig glückliche Stimmung, wie sie in älteren Briefen und frühen Werken sich ausdrückt. Er stand nun am Ziel seines Lebens, bei dem Uebermaß von Arbeit brach er zusammen. Ein hitziges Fieber (perniciosa) ergriff ihn im Frühling des Jahres 1520 und raffte ihn nach wenigen Tagen dahin [3]. Er starb

[1] Raffael wollte nicht die Heilung des Besessenen darstellen, sondern illustrirte nur jene Worte im Evangelium (Matth. 17, 14—15), wo der Vater des Leidenden Christo mittheilt, daß er während der Verklärung den Knaben zu den Jüngern gebracht habe, die ihn nicht heilen konnten.

[2] Giulio erhielt als Erbe Raffaels erst zwei Jahre nach dessen Tode die letzte Zahlung für das Bild; es beweist dies aber nicht, daß er es vollendete.

[3] In einem Briefe des Alfonso Paulucci aus Rom (7. April 1520) an den Herzog von Ferrara (bei Campori l. c. p. 30) heißt es: „è morto di una febre continua ed acuta, che gia octo giorni l'assaltò.“ Der Bericht Pandulfo Pico's an die Markgräfin von Mantua (15. April 1520) wurde von Campori in der Gazette des beaux arts IIe pér. VI, 364 veröffentlicht, worin er bemerkt, daß Raffael in der Nacht des Charfreitags gestorben sei. Der dritte Bericht, ein Brief des Ser Antonio Michiel an Antonio di Marsilio in Venedig (11. April 1520) bei Morelli, Notizia

am Charfreitag, dem 6. April, an demselben Tage, wo er vor 37 Jahren zu Urbino geboren war. Durch Aufsetzen eines Testamentes und Empfang der heiligen Sacramente hatte er sich für die letzte Stunde vorbereitet, auch gab er durch Stiftung einer Meßfundation in der Kirche des Pantheon seine christliche Gesinnung zu erkennen. Der künstlerische Nachlaß fiel an Giulio Romano und an Francesco Penni; das Haus von Bramante erhielt der Cardinal Bibbiena, mit dessen Nichte Raffael versprochen war; bedacht wurden ferner seine Verwandten und die Fraternität der Misericordia in Urbino. Daß der vaticanische Palast, der Schauplatz von Raffaels Thätigkeit, plötzlich Risse erhielt, ward als ominöses Zeichen mit seinem Tode in Verbindung gebracht. Leo X., der mit Spannung und Theilnahme dem Verlauf der Krankheit gefolgt war, hörte mit tiefem Schmerz die Nachricht vom Hinscheiden seines Lieblings. Im Pantheon wurde er beigesetzt. Ganz Rom beklagte ihn.

Mit Raffael schwinden die Traditionen der großen christlichen Malerei. Was Giotto und Masaccio in erhabenen Zügen an die Wände der Kirchen geschrieben, hat seine Sprache zu höchster Fülle und Blüte jener neuen Zeit gemäß entwickelt. Es ist die historische, monumentale, der Verherrlichung des Edelsten und Besten, was die Erde besitzt, des Glaubens und seiner Trägerin, der Kirche, gewidmete Kunst, die mit ihm zu Ende geht. Aber jede Blüte faßt den Keim des Sterbens in sich. In Raffaels Natur mischt sich Erhabenes und Sinnliches; ja ein großer Theil seiner Madonnenbilder huldigt der Form in solcher Weise, daß das Göttliche profanirt wird. Das Idealschöne ist nicht das Sinnliche, es beruht auf Durchgeistigung der Form und ist ein Abglanz unerschaffener, ewiger Harmonie in Gott. Wo Raffael von der Höhe christlicher Weltanschauung aus betrachtet, wo er die glänzende Entfaltung malerischer Mittel der Idee unterordnet, wie in den meisten Wandbildern der Stanzen, in den Tapeten, in der Sixtinischen Madonna, im Spasimo, in der Transfiguration, erhebt er sich zu abgeklärter Schönheit und Ruhe, zum richtigen Verhältniß von Geist und Materie, wie es die Würde christlicher Kunst erfordert. Mit solchen Talenten ausgerüstet, mußte er im Dienste der höchsten Principien eine Fülle von Licht ausbreiten über alle ihm nachfolgenden Zeiten. Dann ahnte er wohl jene ewige lichte Welt, in der alle irdischen Mißtöne verklungen sind und die Schöpfung neugeboren das Abbild ewiger Schöne wiederspiegelt; aber Raffael lebte im Glanz des Mediceerhofes, und so wenig sein Herz in angeborener Güte und Schlicht-

d' opere, scritta da un anonymo, p. 210. Michiel gibt den Nachlaß auf 16000 Ducaten an, darunter 5000 in baarem Gelde. Wie sehr Raffael an ein längeres Leben dachte, beweist der Vertrag über den Ankauf eines neuen Bauplatzes (vom 24. März 1520; bei Müntz, Les historiens et les critiques de Raphael, p. 135 ss.) in der Via Giulia. Das alte von Bramante gekaufte Haus war ihm und seinen Gehilfen längst zu klein geworden. Dieser Vertrag wurde von Müntz zuerst in der Gazette d. b. a. I (1880), 353 veröffentlicht.

heit den Lockungen des Stolzes unterlag, denen des Cultus rein irdischen Formzaubers war es nicht immer gewachsen. Diese Mischung von Erhabenem und Sinnenlust hat Raffael allerdings vielen verständlich gemacht; der innere Kern seiner wahren Größe ist aber gewiß kein anderer, als der eines Giotto, Masaccio, Fra Angelico und Fra Bartolommeo. Die Leuchte des Glaubens führt auch dieses unvergleichliche Talent zu dem ewig Wahren und Schönen hin, aber Vielseitigkeit der Begabung schafft jene Fülle von Abstufungen in steter Mischung von Geist und Materie, daß man glaubt, er habe nicht ein Leben, sondern mehrere durchlebt. Zwar ist vieles in seinen Werken, das uns ideale Freude nicht gewähren kann, da das edlere Ich sich gefangen gibt an den Dienst der Materie, aber was er Großes uns hinterlassen, bleibt unser werthvolles Eigenthum und wird, solange christliche Cultur dauert, allen edeldenkenden Menschen theuer sein, sollte es auch nur in Abbildern erhalten werden.

Raffaels Schüler und Nachfolger.

Vasari berichtet uns, daß Raffael in den Tagen seines Glanzes von wohl fünfzig Malern täglich zum Vatican geleitet worden sei, die ihn durch ihre Gegenwart zu ehren suchten. Bei solchem Umfang künstlerischer Thätigkeit wird es erklärlich, daß er die Ausführung seiner Bilder zuletzt größtentheils untergeordneten Kräften überlassen mußte; aber schon die früheste Arbeit in den Stanzen ist ohne eine Anzahl von Gehilfen nicht denkbar. Dazu kam der im Umgang so liebenswürdige Charakter Raffaels, seine neidlose Güte, Geduld, das herzliche Verhältniß zu seinen Untergebenen, welche viele Maler aus anderen Schulen nach Rom zogen und an ihn fesselten, indem sie bald, ihre lokalen Eigenthümlichkeiten verlassend, sich der Stilweise des großen Künstlers anbequemten. Vasari hebt besonders hervor, alle wären einig gewesen, sobald sie in Raffaels Gesellschaft arbeiteten; jede üble Laune, jeder niedrige Gedanke sei dann aus ihrer Seele gewichen, überwunden von der Macht jener schönen Natur. Welch ein Gegensatz zu der störrigen Art Michelangelo's, der keinen Ebenbürtigen neben sich dulden wollte und gehässige Anklagen gegen Raffael in den Briefen seiner Freunde sich gefallen ließ!

Aber solche Unterordnung zahlreicher Eleven unter den Genius, die Stilweise und Formsprache des Meisters hatte für Raffaels Schüler naturgemäß eine Veräußerlichung zur Folge, die zum Manierismus hinführte. Denn die Kunst war an jene Grenze gelangt, wo entwickeltes Formleben Uebermacht über das Seelische gewinnt und die Tradition der älteren Schulen ihre Kraft einbüßte. Annäherung an den Stil des Alterthums hatte durch Ausgrabungen classischer Monumente und Zeichnen nach der Antike bedentliche Fortschritte zu Ungunsten christlicher Kunstideale gemacht; dazu kam der wachsende Einfluß Michelangelo's, welcher alle Schranken der Ehrfurcht vor dem Ueberlieferten niederriß, den Cultus erhabener Geistesmacht durch physische Kräfte und Muskel=

spannung ersetzend. Schon in den Loggienbildern zeigt sich das biblische Motiv in bedenklicher Weise mit der Ideenwelt des Heidenthums verquickt und im Banne classischer Formsprache zur Decoration erniedrigt. Wie das Studium der Deckenbilder in der Sixtina die Schule Raffaels beeinflußte, verräth sich hier recht deutlich.

Der Florentiner Giovanni Francesco Penni (1488—1528) scheint besonders Raffaels Vertrauen genossen zu haben [1] und theilte sich mit Giulio Romano in den Nachlaß des Meisters, wie er mit diesem auch die ‚Krönung Mariä' für Monteluce vollendete. Wann er nach Rom gekommen, ist zweifelhaft, auch kennt man nicht den Lehrer, von dem er seine erste Ausbildung erhielt. Er arbeitete nach Raffaels Entwürfen in den Loggien, an den Friesen der Teppichcartons, an der Decke der Farnesina. Im Constantinssaal fiel ihm die Darstellung der Taufe des Kaisers zu, und 1518 copirte er die ‚Grablegung' Raffaels und für Papst Clemens VII. die Transfiguration, welche nach Neapel gelangte und später verschollen ist. Nachdem er Mantua und die Lombardei besucht, folgte er dem Marchese del Vasto nach Neapel, wo er gestorben sein soll.

Eine größere Thätigkeit entfaltete Piero oder Perino del Vaga [2], welcher ebenfalls Florentiner war. Geboren 1500 als Sohn eines gewissen Giovanni Buonaccorsi, kam er zunächst in die Bottega des mittelmäßigen Andrea del Ceri, dann, wie Vasari behauptet, zu dem Maler Vaga, obgleich ein solcher Name in den Verzeichnissen jener Epoche nicht vorkommt [3]. Zuvor hatte sich Ridolfo Ghirlandajo desselben angenommen, der für seine erste Richtung bestimmend wurde. Von da ging er nach Rom und kam durch Penni oder Giulio Romano mit Raffael in Beziehung, der ihn unter seine Gehilfen aufnahm. An der Ausführung der Loggien dürfte er stark betheiligt gewesen sein, überhaupt ist er vornehmlich Decorateur und lieferte auch selbständig eine Menge von Fassadenschmuck, Arbeiten für Paläste und Kirchen, bis er 1527, durch die Plünderung Roms vertrieben, sich nach Pisa wandte, wo man im rechten Querschiff des Domes Reste seiner Malereien findet; dann kam er nach Genua, wo er den Palast des Andrea Doria mit Fresken zu versehen hatte. Hier waltet noch der Geist Raffaels, die Tradition der Farnesina und der Loggien, wenigstens in der Gesammtwirkung. Nach Rom zurückgekehrt, malte er hier wieder Fresken, aber auch Staffeleibilder, worin er schon so stark der Manier huldigt, daß sie keine Beachtung verdienen. Er lebte bis 1547. Nach dem Epitaph war er mit Penni verschwägert [4].

[1] Er hatte den Zunamen: ‚Il Fattore'. Vgl. sein Leben bei Vasari IV, 643. 652. Nach Milanesi ist er der Sohn des Michele di Luca di Bartolommeo, eines Webers in Florenz.

[2] Vasari V, 587 ss. [3] Vgl. Milanesi bei Vasari V, 590, nota 2.

[4] Vasari V, 630: ‚Perino Bonaccursio Vagae Florentino, qui ingenio et arte singulari egregios cum pictores permultos tum plastas facile omnes superavit,

Einer der wenigen Maler, welche Rom selbst hervorgebracht hat, ist Giulio Pippi, der selbständigste Schüler Raffaels, aber eine derbe und sinnliche Natur, welche zuletzt ganz im Cultus der Antike sich verliert [1]. Durch ziegelrothe Fleischtöne und rauchige Schatten ist er leicht zu erkennen, nicht minder durch Neigung für die übertriebene Formsprache Michelangelo's. Er ist 1492 geboren, und es scheint nicht, daß er vor Raffael eine besondere Schule durchgemacht habe; so mag er frisch unter jene Leitung gekommen sein, ohne sich die edlere Auffassung des Meisters je anzueignen, der ihm bekanntlich manchmal die Hauptarbeit an der Ausführung seiner Werke überließ, ja später selbst die Composition. Gewisser Reichthum der Erfindung ist Giulio Romano nicht abzusprechen, aber Tiefe des Gemüthes, Respect vor heiligen Dingen, oder auch nur seelenvolle Anmuth wird man bei ihm nicht finden. Seine Bilder leiden insgesammt an dem kalten Hauch antikisirenden Stils, oder erglühen von dem Feuer unreiner Leidenschaft, wie manche der späteren Arbeiten im Palazzo del Te zu Mantua. In der Stanza del Incendio des Vaticans hat er unter und mit Raffael gemalt, viel auch in den Loggien, wo er die Oberaufsicht übte, dann in der Farnesina und, nach des Meisters Tode, im Constantinssaal, wo namentlich die Ausführung des Schlachtenbildes ihm zugefallen ist. Auch manche der Tafelbilder, welche unter Leo X. bei Raffael bestellt wurden, hatte Giulio zu vollenden, so jene für Franz I. Mehrere ‚Heilige Familien' von seiner Hand finden sich in Neapel, in den Galerien Colonna und Borghese zu Rom, in der Sacristei von S. Pietro daselbst und in den Uffizien. Feierliche Haltung ist der thronenden Madonna in S. Maria dell' Anima zu Rom nicht abzusprechen, aber die späterer Zeit angehörige Badescene des Christkindes, in der Dresdener Galerie, präsentirt sich als Genrebild ohne Spur von religiöser Würde; ebenso wenig erhebt sich die jetzt im Louvre befindliche ‚Geburt Christi', mit dem gewaltsamen Ausdruck, über das Niveau einer Scene aus dem römischen Volksleben. Die ‚Geißelung Christi', in der Sacristei von S. Prassede, ist augenscheinlich von Michelangelo inspirirt, zwar sorgfältig behandelt, aber von unangenehm rothem Fleischton. Wie wenig dem Maler der Ernst christlicher Stoffe zu Herzen ging, zeigt das Bild der Steinigung von S. Stephanus in der Kirche dieses Namens zu Genua. Als frühe, selbständige decorative Arbeiten sind die mythologischen Fresken in dem jetzt ‚Villa Madama' genannten Hause des Cardinals Giulio de' Medici bei Monte Mario zu nennen, sowie jene in der späteren Villa Lante. 1524 wird Giulio von Federigo Gonzaga nach Mantua berufen und dort in den Dienst

Catherina Perini coniugi, Lavinia Bonaccursia parenti, Iosephus Cincius socero charissimo et optimo fecere. Vixit ann. 46 men. 3 dies 21. Mortuus est 14. Calen. Novemb. Ann. 1547.' Vasari schreibt ‚Catherina Perini' anstatt ‚Penni', denn sie war die Schwester des Malers Gio. Fr. Penni.

[1] Conte d'Arco, Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano, Mantova 1838. 1842.

des Herzogs gestellt[1], wo er innerhalb der nächsten 22 Jahre umfangreiche Thätigkeit entfaltet und große Gemäldecyklen im Palazzo del Te entworfen hat, deren Besprechung nicht mehr dem Rahmen dieses Werkes angehört. 1546 ist er zu Mantua gestorben und wurde in S. Barnaba beigesetzt. Sein dortiges, mit Stuck und Malereien verziertes palastartiges Haus hat sich bis jetzt erhalten[2]. Giulio Romano's Stil zeigt die antikisirende Tendenz in der Schule Raffaels bis zur gänzlichen Entchristlichung und Entfesselung hin, jenen äußerlichen Pomp, welcher die mangelnde Seele zu ersetzen bemüht ist[3].

An Francesco Penni und Giulio Romano schließt sich der als Decorateur berühmte Giovanni da Udine an, dessen Familienname, wie Vasari meint, Nani gewesen ist. Geboren 1487 zu Udine im Friaul, kam er zu Giorgione nach Venedig, dann aber nach Rom, wo er für ornamentale Malerei Verwendung fand. In seinem decorativen Stil sind zwei Elemente vertreten, zuerst die als Grottesken benannten, dann jene wie Stillleben naturgetreu ausgeführten Motive von Pflanzen, Fruchtgewinden, Blätterkränzen, Thieren, Musikinstrumenten und Geräthen. Von ihm rühren die sehr täuschend gemalten Instrumente auf Raffaels Bild der hl. Cäcilia. Auch als Stuckarbeiter that er sich hervor. In der Farnesina malte er im Guirlandenstil sehr treffliche Fruchtschnüre, welche alle Motive einfassen; die Loggienbilder umgab er mit Stuckornament und Grottesken. In der Pfeilerhalle, unter den Loggien, entwarf er zierliche Rebenlauben, auch war er hauptsächlich bei der Decoration des ersten Saales im Appartemento Borgia thätig. Ist sein Familienname wirklich Nani gewesen, so stammt möglicherweise von seiner Hand das im Besitz der Familie Frizzoni zu Bergamo vorhandene zierliche Madonnenbild venezianischen Charakters[4]. Infolge der Plünderung Roms kehrte er in die Heimat zurück, wo er im bischöflichen Palast eine Decke malte; auch im Schlosse zu Colloredo und im Castell zu Spilimberg sind Fresken von ihm zu finden. In seiner Vaterstadt war er, gleich Giulio zu Mantua, nicht bloß als Maler, sondern auch als Architekt angesehen. Von Papst Clemens 1530 nach Rom zurückberufen, erhielt er Pension nebst Anstellung im Ufficio del Piombo. 1532 kam er nach Florenz, später war er auch in Cividale thätig. 1552 wird er zum Generalarchitekten aller öffentlichen Bauten seiner Vaterstadt Udine ernannt mit Stipendium von 70 Ducaten. 1555 ist er wieder in Rom, ebenso 1560. 1564 starb er daselbst[5].

[1] Gaye, Carteggio II, 155 s. Giulio's Stellung in Mantua war so, daß er bei allen künstlerischen Unternehmungen in Anspruch genommen wurde, für Kirchen- und Profanbauten, Wasser- und Straßenanlagen; man hat ihn sogar nach Bologna gerufen, um für S. Petronio eine Fassade zu projectiren. [2] Vasari V, 549.

[3] Vasari VI, 549. 567. Burckhardt (Cicerone, 5. Aufl., II, 2, S. 724) urtheilt, daß Giulio zur kirchlichen Malerei gar keine innerliche Beziehung mehr hatte und einer grenzenlosen Verwilderung anheimfallen mußte.

[4] Bezeichnet: ‚Iohannes Nannis. 1517.' [5] Vasari VI, 549 ss.

Bei Ausschmückung der Loggien waren auch zwei andere Gehilfen Raffaels thätig, Vincenzo dei Tamagni und Pellegrino da Modena, welche nicht minder die damals in Rom übliche Fassadenmalerei pflegten. Sie überragt Polidoro da Caravaggio, der, um 1495 in jener kleinen lombardischen Stadt geboren, früh nach Rom kam und unter Raffael sich ausbildete. Er arbeitete mit an den Loggien, wurde aber bald selbständig und lieferte mit seinem Genossen, dem Florentiner Maturino, eine große Anzahl von Fassadenmalereien, und zwar in Sgraffito oder in farbigem Fresco. Diese historischen und mythologischen Objecte sind fast alle verschwunden; erhalten war bis in neuere Zeit der Niobefries an einem Hause der Maschera d'oro, dessen Entwurf im Palazzo Corsini aufbewahrt ist. Anderes am Palazzo Ricci, in der Via Giulia; im Innern der Kirche S. Silvestro, auf Monte Cavallo, die von Vasari citirten Landschaften, mit Scenen aus dem Leben der hl. Magdalena. Auch Polidoro ward durch den Sacco di Roma vertrieben und begab sich zuerst nach Neapel, dann nach Messina, entfernte sich aber, wie die realistisch gemalte Kreuztragung im Museum von Neapel beweist, jetzt ganz von der Stilweise Raffaels. Sein Bild ist als Vorläufer des im Süden Italiens später auftretenden verwilderten Naturalismus anzusehen. Polidoro wurde 1543 von seinem Diener in Messina ermordet und fand in dortiger Kathedrale seine letzte Ruhestätte.

Von allen Schülern Raffaels hat Andrea Sabbatini von Salerno[1] am reinsten das Vorbild seines großen Lehrers in sich aufgenommen. Er muß schon früh in dessen Unterricht gekommen sein, kehrte aber 1515 wieder nach der Heimat zurück, wo er in Neapel und Salerno bis an sein Ende thätig blieb. Durch dieses frühe Loslösen von Rom hat er sich die Blüte raffaelischen Stils unverkümmert erhalten. Im Gegensatz zu den übrigen Schülern bleibt er der kirchlichen Malerei treu und weiß durch schlichte Natürlichkeit wie ungekünstelte Anmuth seinen Werken Reiz zu geben. Im Museum zu Neapel begegnet man mehreren derselben, so einer Anbetung der Könige, hell im Colorit und von milder Formsprache. Daselbst auch ein hl. Benedikt, zwischen Maurus und Placidus, und die Kreuzabnahme. In S. Domenico zu Neapel findet man eine Madonna und eine Verkündigung; in der Sacristei von S. Filippo die schöne Anbetung der Könige. Diese überragt der Frescocyklus in der Vorhalle von S. Gennaro de' Poveri, Motive aus dem Leben des hl. Januarius, voll Anmuth und schlichter Lebenswahrheit, zu den besten Werken jener Zeit gehörend.

Während des sechzehnten Jahrhunderts erhält sich diese Stilweise der Schule Raffaels in Neapel trotz des ihr entgegenstehenden Naturalismus und Manierismus, wenngleich nur durch schwache Kräfte vertreten. Marco

[1] **Dominici, Vite dei pittori ecc. Napolitani, 1840—1846, II, 74 ss.** Von Vasari wird Andrea nicht genannt.

Cardisco, den Vasari Marco Calabrese nennt, gilt zwar als Eleve Polidoro's, steht aber dem Andrea näher. In Sicilien wird durch Vincenzo Ainemolo[1] die römische Schule vertreten. Aber es scheint, daß er erst gegen 1520 nach Rom kam und sich dort weiter ausgebildet habe, nachdem er durch Raffaels Bild des ‚Spasimo‘ die erste Directive empfangen. In neuerer Zeit hat man ihm die große Kreuztragung im Kloster S. Maria Nuova zuerkannt[2]. 1530 ist er wieder in Palermo und wiederholt jenen ihm zusagenden Gegenstand auf einer Altartafel, welche sich jetzt in der Pinakothek daselbst befindet. Die letzte Nachricht über ihn gehört dem Jahre 1552 an.

Wir wollen an dieser Stelle auch noch des Peruginesen Domenico di Paride Alfani gedenken, welcher nachmals mit Raffael in Beziehungen trat und als Geschäftsträger desselben zu Perugia fungirte. Er erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, dem Goldschmiede, und wird 1510 in der Malerrolle aufgeführt[3]. Später nahm er seinen Sohn Orazio als Gehilfen zu sich in die Werkstatt. Der ausgeprägteste Zug an den Gebilden jener Umbrier, die sich sonst gleich bleiben, ist die Nachahmung Raffaels, welche späterhin nur durch Anlehnen an Rosso alterirt wird, der 1527 als Flüchtling nach Perugia kam und im Hause der Alfani Aufnahme fand. Domenico's früheste Arbeit ist ein Madonnenbild von 1518, im Collegio Gregoriano zu Perugia[4], neben Maria die hll. Gregorius und Nicolaus enthaltend. Das Ganze empfiehlt sich durch Würde und gleichmäßige Formen, zeigt dabei Anlehnung an Raffael, wird aber durch die häßlichen, victorienartigen Engel und düstere Schatten beeinträchtigt. Gleiche Qualitäten vertritt das Wandbild in S. Francesco zu Bettona: Maria mit dem Kinde, die hll. Franciscus, Bernardin, Anton von Padua und Hieronymus. Die Gruppirung erscheint hier etwas künstlich, die Form des Kindes plumper, aber Antlitz und Bewegung Mariä sind ziemlich ansprechend. Der Fleischton ist rosig. Ein bezeichnetes Werk von 1521 im Dom zu Città della Pieve. Entschiedene Wendung zum Florentiner Stil findet sich erst seit 1532, so auf einer Altartafel in S. Agostino, zu Perugia, und auf jener aus S. Giuliana, jetzt in der Galerie daselbst. Domenico lebte bis nach 1553.

B. Ferrara und Bologna.

Das von der Natur der Verhältnisse und Wahlverwandtschaft abhängige, daher leicht erklärliche Wechselverhältniß zwischen Romagnolen und Venezianern ward am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts durch das blendende Licht

[1] Vasari V, 211. Crowe und Cavalcaselle VI, 151 ff. Vgl. dazu Repert. III, 144 ff.
[2] Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien III, 197.
[3] Mariotti, Lettere p. 241. [4] Crowe und Cavalcaselle IV, 385.

gestört, welches aus der Erscheinung Raffaels über Italien hinfluthete. Gar mancher der Romagnolen ward von ihm angezogen und nach Rom gelenkt, so der Ferrarese Benvenuto Tisio, genannt Garofalo, später Ramenghi von Bagnacavallo, Girolamo Marchesi von Cotignola, Innocenzo da Imola und andere mehr. Trotz des etwa zweijährigen Aufenthaltes in Rom bleibt Garofalo, ebenso wie Ramenghi, seiner Individualität getreu. Ob auch Dosso Dossi sich in Rom aufgehalten, läßt sich nicht feststellen, wenigstens ist kein Document darüber vorhanden, und in seinen Werken präsentirt er sich stets als Ferrarese; in späterer Zeit nähert sich sein Colorit zwar den Venezianern, von Einwirkung Raffaels ist jedoch nichts zu finden [1]. Giovanni Dosso und Benvenuto Garofalo nehmen unter den Ferraresen etwa denselben Rang ein, wie Gaudenzio Ferrari und Bernardino Luini, ihre Zeitgenossen, in der lombardischen Malerei.

Man hatte früher diese Cinquecentisten Ferrara's und Bologna's in völlige Abhängigkeit von Raffael gebracht, sie als dessen Nachfolger angesehen; obgleich aber in manchen ihrer Werke sich die Eindrücke römischen Aufenthaltes, oder der in Italien verbreiteten Bilder Raffaels wiederspiegeln, hat jener Einfluß ihr inneres Wesen doch nicht zu berühren oder zu modeln vermocht. Sowie die älteren Künstler, ihrer Wahlverwandtschaft mit der paduanisch-venezianischen Richtung getreu, sich in Unabhängigkeit auf dem Boden provinzieller Anschauung entwickeln, so halten sie jetzt nicht minder ihre realistische Eigenart der römischen Formsprache gegenüber aufrecht. Es bleibt den Ferraresen auch jene ausgesprochene Vorliebe für landschaftliche Hintergründe, phantastisches Beiwerk erhalten, welche schon im Quattrocento sich in einer den Niederländern verwandten Richtung ausspricht. Aus dieser Schule geht noch manches schöne kirchliche Werk hervor, das durch ernste, gewichtige Auffassung die Zwecke eines Andachtsbildes zu erfüllen im Stande ist; ja viele jener Künstler zeichnen sich durch den Eifer aus, mit dem sie an solcher Richtung festhalten, während in der Schule Raffaels der den christlichen Geist mehr und mehr verdrängende und erkältende Paganismus emporwächst, wovon Giulio Romano Zeugniß ablegt. Innocenzo da Imola versteht selbst die in den Werken seines Meisters Francia waltende religiöse Innigkeit im Andachtsbilde zu bewahren.

Dosso Dossi.

An der Spitze der Ferraresen steht Giovanni Niccolò di Lutero, geboren um 1479 und nach dem Orte Dosso, bei Pieve di Cento gelegen, wenigstens seit 1532 nachweislich Dosso Dossi zubenannt [2]. Derselbe hat,

---

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 62 f. 280 f., und in Lützows Zeitschrift f. b. K. X, 269 ff. Dazu L. W. Cittadella, I due Dossi, Ferrara 1870.

[2] Vasari V, 96 ss. Baruffaldi, Vite degli Artefici ferraresi, 1844. L. N. Citta-

wie sein jüngerer Bruder Battista, in der Schule des Lorenzo Costa Unterricht empfangen. Später finden wir ihn am Hofe des Herzogs von Ferrara, Alfonso I., thätig; denn als im Februar des Jahres 1516 Tizian zum erstenmal an diesen Hof kam, fand er den herzoglichen Maler Dosso bereits im Schlosse vor und zum Haushalt gehörig [1]. Daß ein solches Zusammenleben mit Tizian nicht ohne Wirkung auf den Ferraresen bleiben konnte, liegt in der Natur der Dinge. Uebrigens ist es nicht unmöglich, daß Dosso schon vor jener Zeit nach Venedig sich begeben und an den Bildern Tizians, Giorgione's, Palma's und anderer das Farbensystem studirt habe [2]. Trotzdem bleibt er wesentlich Ferrarese, mehr als jene vorgenannten Maler der Schule. Auch für die Herzoge von Mantua war er beschäftigt, denn wir wissen aus einem von Pungileoni [3] citirten Document, daß er im Jahre 1512 30 Ducaten von dorther für ein größeres Bild empfing, worauf elf Figuren dargestellt waren, und das im neuen Palast Aufstellung erhielt. Ariosto, der mit ihm befreundet war, hat seinen Namen verherrlicht, indem er ihn mit Leonardo, Mantegna und Giambellino zusammenbringt [4]. In der That finden wir bei Ariosto denselben Zug phantastischer Romantik, wie er in Dosso's Genrebildern, besonders jenem der Galerie Borghese zu Rom sich kundgibt, wo er die Zauberin Circe, ihre Künste übend, dargestellt hat. 1532 war Dosso mit seinem Bruder Battista in Trient für den Cardinal und Fürstbischof Cleß beschäftigt, sowie für dessen Nachfolger Cristoforo Madruzzi. Nur eine thronende Madonna mit dem Kinde, welcher der Cardinal von seinem Patron vorgestellt wird, hat sich im Schlosse zu Trient erhalten [5]; von Battista scheinen Landschaftsbilder und Architekturen in Fresco ausgeführt worden zu sein; überhaupt mag jener Palast viele Kunstschätze besessen haben [6]. Es steht jetzt fest, daß Giovanni, der ältere beider Dossi, 1542 gestorben ist, Battista 1548.

---

della, I due Dossi pittori ferraresi del sec. XVI., Ferrara 1870. V. Cittadella, Documenti ed Illustrationi riguardanti la storia artistica ferrarese, 1868.

[1] Vasari bemerkt (V, 97), er sei vom Herzog nicht nur der Kunst, sondern auch seines gefälligen Wesens halber geschätzt worden.

[2] Lermolieff, Die Werke rc. S. 281, Note 1. Ders., Die Galerien rc. S. 276 ff.

[3] Vita del Correggio II, 45.

[4] Vasari V, 97: ‚Onde al nome del Dosso ha dato maggior fama la penna di messer Lodovico, che non fecero tutti i penelli e colori che consumò.‘ Vgl. Orlando Furioso XXXIII, 2:

> ‚E quei che furo a nostri dì e son ora,
> Leonardo, Andrea, Mantegna e Gian Bellino,
> Due Dossi‘ ecc.

[5] Oberhalb einer Thür, die in den Rathssaal führt.

[6] Derselbe wurde in einem alten Gedicht beschrieben von A. Mattioli, Il magno palazzo del cardinale di Trento, Venezia 1539. Vgl. Milanesi bei Vasari V, 99, nota.

Vasari bemerkt, sie hätten zwar viel zusammen gearbeitet, aber Battista sei übelwollend gegen seinen Bruder gewesen[1].

Es mögen hier nur Giovanni's bessere und anerkannte Werke genannt sein, da manche unter falschem Namen in den Galerien auftreten[2]. Die Sammlung zu Ferrara besitzt das Hauptbild des Malers, jenes große, sechstheilige Altarwerk aus S. Andrea, dessen Mittelstück die thronende Madonna nebst Engeln und Heiligen ausmacht. Wir begegnen hier einer so ernsten und gediegenen Sprache, festlichen Stimmung und blendenden Farbenpracht, daß wir dieses Werk den hervorragendsten Leistungen jener Zeit überhaupt zurechnen müssen. Die vier Seitenbilder, Augustinus, Ambrosius, unten Sebastianus und Georg, im Giebelfelde der Auferstandene, schließen sich der Mitteltafel mehr oder weniger würdig an[3]. In Modena befinden sich das Dombild: Maria in der Glorie, mit den hll. Hieronymus, Sebastian, Johannes dem Täufer und einer prachtvollen Landschaft; in S. Pietro die Himmelfahrt Mariä; in der Galerie die heilige Nacht, mit poetischem Lichteffect, wie ihn auch Correggio anwandte. Schon im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert ward manches Bild des Dosso dem Garofalo zuerkannt, so auch mehrere von denen, welche aus der Galerie zu Modena nach Dresden gekommen sind.

Von Dosso's Werken in den übrigen Galerien Italiens wären zu nennen: der schöne hl. Sebastian der Brera von Mailand, früher als Giorgione betrachtet; in der Borghesesammlung zu Rom die Zauberin Circe[4], ein Bild phantastischen Charakters, welches durchaus jenen mit Ariosto verwandten Zug des Malers erkennen läßt. In der Galerie Doria gehört Dosso's späterer Zeit die kleine Tafel an: Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel; außerdem mögen noch vier andere Bilder ihm zukommen. Die als ‚Portrait der Vannozza' bezeichnete Figur daselbst, in rothem Mantel, dürfte wohl eine der Heroinen im Orlando furioso darstellen, da die Blüte jener Frau längst vorüber war, als Dosso auf dem Schauplatz erschien. Im Pitti zu Florenz mag dem Künstler der hl. Johannes Baptist zugehören, welcher dort unter Giorgione's Namen passirt[5]; in der Galerie zu Bergamo findet sich von ihm ein kleines Madonnenbild.

---

[1] Vasari V, 98.

[2] Zu bemerken ist, daß das Monogramm D. von einem Knochen (osso) durchbohrt, erst den Bildern einer späteren Epoche (1525—1540) angehört.

[3] Jetzt leider durch Restauration fast ganz verdorben. Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 282. Die Figur des Auferstandenen im Giebelfelde entbehrt doch der idealen Hoheit.

[4] Lermolieff (Die Galerien ꝛc. S. 277) nennt auch die unter Nr. 45 unter Garofalo's Namen vorhandene ‚Calisto'. Ueberhaupt hat der Kritiker eine Menge von Dosso's Bildern theils unter anderen Namen entdeckt, theils ihm abgesprochen.

[5] Florenz, Pitti, Nr. 380.

In keiner anderen Sammlung diesseits der Alpen sind Dosso und Garofalo so reich vertreten, wie in der Dresdener. Viele von den Decorationsstücken biblischen, allegorischen und mythologischen Charakters sind allerdings nur von Dosso erfunden und vielleicht auch entworfen, von Girolamo Carpi aber und Battista Dossi vollendet [1]. Solche Arbeiten waren in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts Mode geworden, und es mögen dieselben früher irgend einem Saale des herzoglichen Schlosses in Ferrara zur Zierde gedient haben, dann aber von Cesare, dem letzten Herzog von Ferrara, nach Modena gebracht worden sein, wo sie später die verschiedensten Namen erhielten. Jedenfalls ist das große Bild der vier über die Immaculata disputirenden Kirchenväter nicht nur von Dosso erfunden, sondern auch ganz von seiner Hand durchgeführt [2]. Es waltet hier ernster, kirchlicher Geist. Die obere Scene: Gottvater, Maria segnend, im Engelkranz, ist von durchaus edler Haltung; auch die Gestalten der Kirchenlehrer präsentiren sich großartig und lebensvoll, besonders der nach oben blickende Augustinus. Eine schöne Landschaft gibt dieser ernsten Gruppe lichte Folie. Das Bild: der Erzengel Michael den Drachen tödtend, ganz Raffaels Composition, wurde gewiß von Dosso selbst nach dem Originalcarton ausgeführt, welcher damals noch im Schlosse zu Ferrara existirte [3]. Ein Jugendwerk des Malers ist auch die Copie nach Raffaels hl. Georg, etwa um 1506 vollendet, welche unter Garofalo's Namen nach Dresden [4] kam und dort dem Penni zugeschrieben wurde. Auch möchte ihm, jedoch einer späteren Epoche der Entwicklung, das Motiv: Judith mit dem Haupte des Holofernes, angehören, wenigstens der Composition nach. Im ganzen mag die Dresdener Galerie zwölf Stücke von Dosso besitzen. Keine andere darf sich solcher Fülle rühmen, denn die meisten öffentlichen Sammlungen nicht nur Deutschlands, sondern anderer Länder haben wenig oder nichts von diesem Maler aufzuweisen. In Berlin befindet sich ein echtes übermaltes Kirchenbild, im Belvedere zu Wien nur ein unbedeutender hl. Hieronymus, im Louvre das kleine Rundbild der heiligen Familie, in London die Anbetung der Könige. Dosso's Fresken im Schlosse zu Ferrara sind, wie jene in Trient, untergegangen.

Vasari hat den Maler nicht persönlich gekannt. Wenn er also in seiner knappen Monographie desselben parteiisch erscheint, mag eine doppelte Ursache dies bewirkt haben: einmal, daß Dosso nicht nach Rom wanderte, um die originale Art zu modeln, dann weil sicherlich Girolamo Genga, Vasari's Freund, ihn gegen den ferraresischen Künstler eingenommen hatte, dessen Neben=

---

[1] Lermolieff, Die Werke &c. S. 137. [2] Dresden Nr. 138.

[3] Der Gesandte Alfonso's in Rom, Costabili, berichtet, Raffael habe diesen Carton zu dem auf Geheiß Leo's X. für Franz I. gemalten Bilde als Geschenk nach Ferrara gesendet. Der Herzog bescheinigte den Empfang desselben.

[4] Dresden Nr. 80. Original in der Ermitage zu S. Petersburg.

buhler er im Palazzo Imperiale zu Pesaro gewesen[1]. Weder von den umfangreichen Wandbildern, mit denen der Günstling Alfonso's von Este die Lustschlösser um Ferrara decorirte, noch von den Gemälden Dosso's in Mantua hat Vasari etwas zu berichten, und von den späteren Nachfolgern des Aretiners durfte man nicht erwarten, daß sie diese Lücke ausfüllen würden.

Ariosto nennt die Brüder zusammen; doch scheint es, als sei Battista vornehmlich Landschafter gewesen. Einige Figurenbilder von ihm sieht man in der Galerie Borghese zu Rom, ein ferneres im Palazzo Doria[2]; auch mag er Compositionen des älteren Bruders ausgeführt haben.

Benvenuto Garofalo.

Benvenuto Tisi, nach seinem Geburtsort Garofalo genannt, wurde 1481 als Sohn des Schuhmachers Piero Tisi und der Antonia Barbiani geboren[3]. 1492 kam er zu Domenico Panetti in die Lehre, einem ganz tüchtigen, aber etwas trockenen Maler, welcher als Lehrer gewissen Ruf erworben hatte. 1497 beginnen die Wanderjahre des jungen Garofalo. Zuerst begibt er sich nach Cremona, wo er an dem Maler Soriani eine Stütze oder einen Verwandten besessen haben mag, und wo auch Boccaccio Boccaccini thätig war, den er von Ferrara aus kannte. Dieser, ein Zögling mehr der venezianischen als der mailändischen Schule, wurde schon damals für den ersten Maler in Cremona gehalten, und bei ihm fand Garofalo Beschäftigung. Am 19. Januar, mitten im Winter, verließ derselbe jedoch ohne Vorwissen seines Meisters[4], der sich deshalb bei Piero Tisi beschwerte, Cremona und pilgerte nach Rom, wo er bei dem Florentiner Künstler Giovanni Baldini Aufnahme fand. 1501 rief ihn die Nachricht vom Tode seines Vaters wieder nach Ferrara zurück. Gegen 1502 wanderte er nach Bologna und scheint dort mehrere Jahre geweilt, auch unter Lorenzo Costa gearbeitet zu haben[5]. In Ferrara schloß er sich an die Gebrüder Dossi an und ward in ihrer Gesellschaft später von Alfonso und dessen Gemahlin Lucrezia viel mit künstlerischen Aufgaben beschäftigt. Nachdem er 1511 mit Dosso in Mantua gewesen, hiernach ein anderes Mal Rom aufgesucht[6] und die Werke Raffaels studirt, vielleicht auch bei ihm gearbeitet, scheint er sich seit etwa 1512 in

---

[1] Lermolieff, Die Galerien &c. S. 283. [2] Lermolieff a. a. O. S. 283.

[3] Vasari VI, 475 ss. Cittadella, Memorie di Benvenuto Tisi detto Garofalo, Ferrara 1872. Dazu Lermolieff, Die Galerien &c. S. 258 ff. Ders., Die Werke &c. S. 136. 141 ff. Dessen Aufsatz in Lützows Zeitschrift f. b. K. X, 210 f.; 264 ff.

[4] Der von einigen neueren Kritikern für unecht gehaltene Brief bei Gaye, Carteggio I, 344.

[5] Vasari bemerkt (VI, 460): ‚si condusse finalmente a Mantova, dove appresso Lorenzo Costa pittore stette due anni.‘ Erst 1509 begab sich Costa nach Mantua.

[6] Sein Aufenthalt daselbst mag anderthalb Jahre gedauert haben.

Ferrara niedergelassen zu haben, wo er bis 1559 lebte[1]. Obgleich er im 50. Lebensjahre die Sehkraft des einen Auges verlor, hinderte ihn dies nicht in Ausübung der Malerei, bis er 1550 das Unglück hatte, völlig zu erblinden. Vasari's Biographie des Malers entbehrt zwar nicht der gewöhnlichen Anachronismen, scheint aber der Hauptsache nach wahr zu sein.

Im Vergleich mit dem romantischen Dosso Dossi, der im großen und ganzen originalen Charakter bewahrt, sowohl in besseren wie in flüchtigen Werken, erscheint Garofalo nüchterner, aber auch maßvoller und besonnener. Was das Verhältniß beider Künstler anlangt, so mag es dem zwischen Francia und Lorenzo Costa ähnlich gewesen sein, das heißt jeder mag von dem anderen etwas genommen, dem anderen etwas geschenkt haben. Auch Garofalo bleibt in allen Werken trotz des römischen Aufenthaltes wesentlich Ferrarese, allein in den verschiedenen Epochen seiner Entwicklung läßt sich der Einfluß älterer Vorbilder, des Panetti und Boccaccino, später der des Lorenzo Costa, der Dossi und Raffaels wohl herausfühlen. Was das Colorit anlangt, so gehören den fünf oder sechs Jahren, wo er oft in Gesellschaft der Brüder Dossi thätig blieb, die frischesten und kräftigsten Werke an. Ist er auch kein seelenvoller oder romantischer Künstler, so besitzt er doch eine gewisse Zartheit der Empfindung und Gewissenhaftigkeit im Durchführen seiner Werke. Burckhardt[2] macht von ihm die richtige Bemerkung: ‚Er hatte von Hause aus die Anlage zum venezianischen Existenzmaler in der Art eines Palma, unter römischem Einfluß aber malte er Altarblätter in einem idealeren Stil als er gedurft hätte. Es ist schwer, Werke von einem so ernsten Streben wie die seinigen mit höchster Strenge zu beurtheilen. Und doch ist es Thatsache, daß der innere Sinn oft von ihnen abgestoßen wird, während das Auge sich noch ergötzt. Er ist kein Manierist, aber sein Gefühl hat nicht die Kraft, Formen auszufüllen, die er darstellt. Sein Pathos ist ein unsicheres; die idealen Köpfe, zumal die großen, verrathen eine innere Leere.‘

In der That verlor Garofalo durch den zweiten Aufenthalt in Rom, wie dies auch manchem anderen Künstler begegnet ist, zum Theil seinen naiven ferraresischen Charakter, ganz und gar aber die frühere Herbigkeit. Zwar gewann er an äußerer Form und Geschmack, wurde damit aber auch flach, süßlich und conventionell. Was ihn trotz großer Fruchtbarkeit in einem langen, thätigen Leben auf achtbarer Höhe erhielt, war der Umstand, daß er neben vielen großen Altarbildern nicht minder häufig kleinere Werke für Privatandacht und Liebhaber auszuführen hatte. Hier entfaltet sich meist unverkümmert sein sanfter, liebenswürdiger Charakter. Für diesen spricht auch der Umstand, daß Garofalo 20 Jahre lang im Kloster der Nonnen

---

[1] Zuerst in der Kirche S. Maria in Vado beigesetzt, wurden seine Gebeine 1829 auf den öffentlichen Kirchhof übertragen. 1841 erhielt er ein Denkmal.

[2] Der Cicerone, 5. Aufl., II, 2, S. 734.

von S. Bernardino ohne Bezahlung thätig blieb, wo viele treffliche Werke entstanden.

Eine ganze Folge kleinerer Andachtsbilder trifft man in den römischen Galerien, namentlich jener des Capitols, den Palästen Doria und Borghese. Das älteste möchte wohl die kleine Anbetung der Hirten in der Galerie Borghese sein [1], mit bräunlicher Carnation und sehr charakteristischer Landschaft; sodann folgt die Geburt Christi, im Palast Doria, dort dem Ortolano zugeschrieben. Auch hier dieselbe Landschaft, mit eigenartiger Beleuchtung und dem lieblichen singenden Engelchor. Danach kämen etwa die zwei Tafeln mit den hll. Sebastian und Nicolaus von Bari, der Capitolinischen Sammlung [2]. Gegen das Jahr 1508 dürfte Garofalo seine große Kreuzabnahme im Palast Borghese vollendet haben [3]. Dieses imponirende Bild von neun fast lebensgroßen Gestalten offenbart edles Empfinden und wohldurchdachte Anordnung. Von dem kalten Grau der beleuchteten Felsen heben sich kräftig die Fleischtöne der Figuren ab. Stark gesättigte Farbe ist fast allen Gemälden aus der Frühzeit des Künstlers eigen. Hätte er stets in dieser echt ferraresischen Art malen können, wäre es für seine Originalität höchst förderlich gewesen. An die schöne, farbenprächtige Kreuzabnahme reiht sich ein dem Londoner Museum angehöriger hl. Sebastian mit zwei anderen Heiligen, welcher lebhaft an Dosso Dossi erinnert, ebenso wie der Sebastian in Neapel [4], und das herrliche kleine Madonnenbild in der städtischen Galerie zu Bergamo, die thronende Jungfrau mit den hll. Rochus und Sebastian. Jener Zeit gehört auch das Nolimetangere [5] im zweiten Saale der Galerie Borghese und die dem Basaiti zuerkannte Santa Conversazione an. Auf allen jenen Tafeln findet sich die nämliche strohgelbe Farbe, dasselbe Faltensystem und gleichartige Naturscenerie. Die letztgenannten zwei Bilder, ebenso wie ‚Christus mit der Samariterin am Brunnen‘ [6], in derselben Galerie, möchten der Uebergangsperiode angehören zwischen der Dossi'schen Malweise und der Costa'schen. 1513 entstand jene heilige Familie der Pinakothek von Ferrara, daselbst dem Ortolano zugeschrieben [7]. Von da an bleibt der Künstler sich fast immer gleich und liefert bis in die dreißiger Jahre eine Anzahl recht tüchtiger Bilder. Zwar ist er auch jetzt noch immer ein gewissenhafter Maler, ja man gewahrt deutlich, daß die Technik Fortschritte gemacht hat, aber es

---

[1] Lermolieff, Die Galerien &c. S. 266 f. [2] Rom, Capitol Nr. 70. 87.

[3] Eine etwas vom Original abweichende talentlose Copie in Neapel.

[4] Nr. 39 der Sala Veneziana. [5] Rom, Galerie Borghese Nr. 23. 18.

[6] Galerie Borghese Nr. 42.

[7] Ferrara Nr. 93. Einige dem Garofalo verwandte Bilder werden für Werke eines Battista Benvenuti, genannt Ortolano, erklärt. Da aber weder ältere Autoren solchen kennen, noch neuerdings irgend welche Nachricht über ihn sich gefunden hat, so ist seine Existenz zweifelhaft geworden. Vgl. darüber Lermolieff, in Zeitschrift f. b. K. X, 268, und Laderchi, Pittura ferrarese p. 93 ss.

fehlt der kühne, großartige Zug jener frühen Epoche, die Pinselführung ist lockerer geworden, das Colorit realistischer. Der Einfluß nun, den Raffael auf ihn geübt, markirt sich am deutlichsten an den grau in grau entworfenen Fresken, womit er Gemächer des früheren Palastes Turotti in Ferrara schmückte. Die Pinakothek daselbst besitzt Werke von ihm aus den Jahren 1513 bis 1549. Jene großen Altarbilder, welche dem Künstler für die Stadt zu liefern Gelegenheit wurde, und von denen manche, im zweiten und dritten Decennium entstandene, noch großartige Züge besitzen, treten fast sämmtlich mit Jahreszahl auf, oft mit Monatsdatum, zuweilen ohne Namen.

Eines der frühesten Bilder in der Sammlung zu Ferrara ist die thronende Madonna von 1514, ein Werk voll Empfindung in den gut gemalten Köpfen und in leuchtende Farbenpracht gekleidet, mit einer jener Landschaften, worin Garofalo die Mitte hält zwischen den idyllischen Motiven Raffaels und der kühnen Phantastik Dossi's oder der Venezianer. In derselben Galerie eine höchst lebendige Darstellung des Kindermordes [1], dem Jahre 1519 entstammend. Bezeichnend für das Colorit sind hier schon die grauen Schattentöne im Fleisch, anstatt der früheren braunen, und der etwas glatt conventionelle Typus der Madonna, mit aschblondem Haar. Ein edles Werk von etwas späterem Datum ist ferner der hl. Hieronymus vor dem Crucifix, im Berliner Museum. Die thronende Madonna mit vier Heiligen, im Dom zu Ferrara, gehört ihrem Aufbau und der Charakteristik nach zu den imponirendsten Werken des Malers. Sodann folgt eine Tafel der Kreuzabnahme, der Brera in Mailand zugehörig, von großer Kraft des Ausdrucks, im Colorit wieder mit den grauen Schatten aus der mittleren Epoche coloristischer Entwicklung Garofalo's. — Nicht minder bedeutend in derselben Galerie ein Christus am Kreuz [2], mit Maria, Johannes und Magdalena, von feierlicher Stimmung und leuchtender Farbe.

Die große Auferweckung des Lazarus, vom Jahre 1532, der Galerie zu Ferrara angehörig, läßt in der Person Christi Macht und Würde des Auftretens vermissen, auch ist die Anlage der Composition im Hochformat keine glückliche. Merkwürdig das aus dem Refectorium von S. Andrea stammende allegorische Frescobild in derselben Galerie: inmitten Christus am Kreuz, darüber das Paradies, unten Fall der Synagoge und Triumph des Christenthums, zuletzt Fegfeuer und Hölle, das ganze voll von schönen Details [3]. Zu den besten Werken aus der mittleren Epoche des Malers gehört auch die sogenannte Madonna del Pilastro: Maria thronend, von vier Heiligen begleitet und verehrt von einer Stifterin aus der Familie Trotti [4]. Besonders groß-

[1] Vasari VI. 464: ‚dipinse l' uccisione de' fanciulli innocenti tanto bene e con si fiere movenze de' soldati e d' altre figure, che fu una maraviglia.' Nach Baruffaldi war das Bild für die Cappella Festini bestimmt.

[2] Mailand, Brera Nr. 187 [3] Ferrara Nr. 50. [4] Ferrara Nr. 54.

artig präsentirt sich der hl. Hieronymus, während der Madonnentypus allzu modern und conventionell erscheint. Daselbst eine ruhende Familie, zart gestimmt im Ton und mit köstlicher Landschaft[1]. Eines der dortigen Hauptwerke Garofalo's, die Anbetung der Könige, mit 1537 und einer Nelke bezeichnet[2], ist in vollen Formen gehalten und von prächtiger Gesammtwirkung, aber zu äußerlich. Wenig glücklich componirt das große Bild der Kreuzerfindung, von 1536; besser noch jenes des Petrus Martyr und die Flucht nach Aegypten.

In Berlin ein büßender Hieronymus[3]; Anbetung der Könige; Grablegung und Verkündigung, ganz solide Werke, vor denen man Garofalo nach Wollen und Vermögen schon zu würdigen vermag. In Dresden repräsentiren etwa sechs Bilder[4] die gute Epoche des Malers, während jenes datirt 1530 den Niedergang seiner Leistungen bekundet[5]. Die dortige Tafel: Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel gehört übrigens nicht der Schule des Dosso zu, sondern ist ein echtes Werk des Garofalo[6].

Der Künstler wird von seinen Landsleuten als der ferraresische Raffael angesehen, wie die Mailänder ihren Luini den lombardischen genannt haben. Die individuelle Gabe war freilich in beiden Männern sehr verschieden, aber insofern hat diese Ansicht ihr Berechtigtes, als in jedem derselben das künstlerische Vermögen einer Schule den idealsten Ausdruck gefunden.

Garofalo starb zu Ferrara im Jahre 1559 und ward in der Kirche S. Maria in Vado beigesetzt. Seine Mutter war nicht, wie man glaubte, Girolama Soriani, sondern Antonia Barbiani; seine Gattin hieß Caterina di Ambrogio Scoperti, della Grana zubenannt[7], und war die Wittwe des Niccolò Besuzzi. Der letzte von des Künstlers Söhnen, mit Namen Girolamo, widmete sich der Gelehrsamkeit, brachte es bis zum Kanzler der Universität und lieferte eine Biographie des Ariosto zur Ausgabe des Orlando furioso, 1584[8].

Vasari spricht sich über Garofalo's Charakter in folgenden Worten aus: ‚Er war ein biederer Mann, scherzhaft und freundlich in der Unterhaltung, geduldig und ergeben in allen Widerwärtigkeiten, in seiner Freundschaft gewissenhaft und liebenswürdig über die Maßen, zugethan allen Vertretern der Kunst. Ich selbst kann dies bezeugen, denn zweimal empfing ich von ihm zu Ferrara mehrfache Beweise von Freundlichkeit und Achtung.‘[9]

---

[1] Ferrara Nr. 53.

[2] Nur drei oder vier von den 70—80 bekannten Gemälden tragen eine Nelke an sich.

[3] Berlin Nr. 243. 260. 262.

[4] Dresden Nr. 140—145.

[5] Dresden Nr. 146. Nach Cittadella nicht für die Kirche S. Spirito, sondern für die Certosa von Ferrara gemalt.

[6] Vgl. Lermolieff, Die Werke &c. S. 142.

[7] Baruffaldi l. c. I, 355. 638 in nota.

[8] Baruffaldi l. c. I, 367 ss. Girolamo starb schon 1591, im Alter von 45 Jahren. Vgl. Milanesi bei Vasari VI, 468, nota 1.

[9] Vasari VI, 468 s.

Als Schüler, vielleicht eher des Panetti als des in Bologna wirkenden L. Costa, dürfte der jüngere Landsmann Garofalo's, Lodovico Mazzolini, betrachtet werden[1]. Geboren zu Ferrara 1481 als Sohn des Giovanni di maestro Querino, verheiratet seit 1521 mit Giovanna, Tochter des Malers Bartolommeo Vacchi aus Venedig, scheint er bis 1528 gelebt zu haben, wo ihn die Pest fortraffte[2]; in S. Gregorio zu Ferrara wurde er beigesetzt. Mehr für das Genre als die historische Kunst disponirt, dürfte er zunächst auch al fresco gearbeitet haben. Von Raffaels Einwirkung ist bei ihm nichts zu spüren. Seiner schillernden Farbenpracht halber, mit naivem Realismus verbunden, mag er in Rom beliebt geworden sein; denn in dortigen Galerien ist er mit zierlichen, miniaturhaft ausgeführten, an die Niederländer gemahnenden Bildern reichlich vertreten. Nur die ‚Geburt Christi', der Sammlung zu Ferrara, ist in größerem Format gehalten. Dieses Bild gehört sicher zu seinen frühesten, denn es erinnert durch Form und Ausdruck der Köpfe, wie im Schmelz des Colorits, durchaus an Francia und L. Costa, nicht minder durch die herrliche Landschaft. Von den römischen Galerien besitzt der Palazzo Borghese drei kleinere Werke, darunter die Anbetung der Könige, mit stattlichem architectonischem Hintergrund; andere in der Galerie Doria. Dresden hat neuerdings ein Bild von diesem Maler erworben[3], die ‚Verspottung Christi', das nicht minder in schillernden Farben prangt und vlämische Sorgfalt der Ausführung darbietet. In München[4] befindet sich ein echtes, aber nicht schönes Werk Mazzolini's; auch zu London, Paris und Berlin ist der Künstler vertreten.

Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo.

Bartolommeo war als Sohn eines angesehenen Kaufmannes, Namens Giovanni Battista Ramenghi, 1484 in dem Flecken Bagnacavallo geboren. Gebildet in der Schule des Francia, begab er sich später, wie es scheint, zu Raffael. In frühen Bildern bekennt er durchaus, wie seine Zeitgenossen Giacomo und Giulio Francia, die bolognesische Richtung, später ahmt er den Dosso nach und verräth auch ganz entschieden die Einwirkung Raffaels. Ein ansprechendes, seine erste Schule vertretendes Bild ist die Tafel von 1522, der Gekreuzigte nebst Magdalena, in der Sacristei von S. Pietro zu Bologna, während jene auf Wolken thronende Madonna, mit vier unten versammelten Heiligen, der Dresdener Sammlung angehörig, zweifellos Anklänge an Raffael darbietet: Paulus gleicht der Figur auf der hl. Cäcilia, und der

---

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 280. Ders., Die Galerien ꝛc. S. 284. Vasari III, 139 s. L. N. Cittadella, Documenti ed Illustrazioni etc., Ferrara 1868.

[2] Am 27. September dieses Jahres machte er, an der Pest erkrankt, sein Testament.

[3] Dresden Nr. 2458.

[4] München, Cab. 21, Nr. 1190.

neben ihm stehende S. Antonino erinnert in ganzer Stellung, besonders dem über die Schulter nach außen gewandten Kopf, durchaus an die hl. Magdalena auf demselben Bilde, während die Hauptgruppe der Jungfrau mit dem Kinde an die Madonna di Foligno denken läßt. Im Stil der Gewandung und im Fluß der Linien ist das Vorbild des Urbinaten unverkennbar[1]. Das Altarstück in Berlin, S. Agnes, Ludwig und Petronius, besitzt recht würdige Gestalten und leuchtendes Colorit. Die kleine Tafel der Beschneidung[2] Christi, im Louvre, mit den von Raffaels Carton entlehnten gewundenen Säulen, ist dagegen eine unruhige, manierirte Composition, auch kalt und bunt in der Farbe. Als Frescomaler kann man den Bartolommeo in der Sacristei von S. Michele in Bosco bei Bologna, sowie zu S. Vitale studiren[3]. Ganz in Raffaels Compositionsweise präsentirt sich die Tafel der Madonna mit den hll. Paulus, Benedikt und Magdalena, der Pinakothek zu Bologna angehörig. So finden wir den Künstler doch noch mit ernsten kirchlichen Aufgaben beschäftigt. Er lebte bis 1542 in Bologna.

Als Romagnole und Zeitgenosse jener Maler verdient auch Girolamo Marchesi da Cotignola Erwähnung[4]. Derselbe ist nicht sowohl Schüler des Francia, sondern Zögling seiner Landsleute Francesco und Bernardino Zaganelli aus Cotignola, wie seine Werke aus früher Epoche, z. B. ‚die Grablegung‘ in der Bildergalerie zu Pesth[5], uns erkennen lassen. Auch dieser Künstler wanderte nach Rom und erfuhr starke Einwirkung von Raffael, ja es ist sogar möglich, daß Marchesi in den Loggien thätig war. Das Bild von 1526, in der Berliner Sammlung[6]: Ertheilung der Ordensregel an die Bernhardiner, spiegelt jene Eindrücke der römischen Schule wieder. Vasari berichtet, er habe in S. Colomba zu Rimini gemalt.

Noch mehr von Raffael beeinflußt erscheint Innocenzo di Pietro Francucci, nach seinem Geburtsort da Imola genannt, welcher von 1494 bis 1550 gelebt haben soll[7]. Daß er zunächst Francia's Unterricht genossen, ersehen wir aus einer Bemerkung in dessen Tagebuch, vom 7. Mai 1508[8]. Vasari versichert, daß er auch mehrere Jahre zu Florenz bei Albertinelli geweilt habe, was besonders durch jene Tafel[9] der in Wolken thronenden Ma-

---

[1] Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 285) läugnet jeden geistigen Einfluß Raffaels auf den Maler; es ist diese Ansicht aber schwerlich allen Bildern desselben gegenüber durchführbar. Vgl. über Ramenghi Vasari V, 175 ss. Dazu D. Vaccolini, Della vita e delle opere di Bartolommeo Ramenghi detto il Bagnacavallo, 1848.

[2] Vasari V, 178.

[3] Vasari V, 178. Die Fresken der Kapelle di Ramazotto sind untergegangen.

[4] Vasari V, 175. 183 s. Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 286. Er lebte etwa von 1481—1550.

[5] Bezeichnet: ‚Hieronymus Marchesys de Cotignola.‘ Nr. 119.

[6] Berlin Nr. 268.

[7] Vasari V, 185. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 286.

[8] Vasari V, 185, nota 2. [9] Bologna Nr. 89.

donna, mit unten S. Michael, Petrus und Benedikt, erkennbar wird. Später nimmt er ganz Raffael zum Vorbilde, wie wir z. B. aus der heiligen Familie, mit Franciscus und Clara, derselben Galerie angehörig, entnehmen können, sowie aus dem ähnlichen Motiv mit zwei knieenden Stifterfiguren [1]. Eines der besten Werke jenes Romagnolen ist die Vermählung der hl. Katharina in S. Giacomo Maggiore, welche aber schon dem Jahre 1536 angehört. In S. Servi die Verkündigung, den raffaelischen Stil nachahmend, in S. Salvatore ein Christus am Kreuz, von vier Heiligen begleitet. Das Berliner Museum besitzt ein stattliches Altarbild, die auf Wolken thronende Madonna, von den hll. Eligius und Petronius verehrt [2]. Zu des Malers gelungensten Werken darf man auch die Fresken von S. Michele in Bosco rechnen. Malvasia berichtet noch von zwei Tafeln in des Künstlers Heimat Imola; eine dritte, signirt 1530, ward vom Marchese Ercolani aus Imola für die eigene Sammlung zu Bologna erworben [3].

Antonio Allegri da Correggio.

Zur ferraresisch-bolognesischen Malerschule gehört auch dieser originale Künstler, in dem das malerische Princip endlich zur vollständigen Herrschaft gelangt [4]. In seinem entwickelten Stil löst er sich von jeder Richtung, ist er nur er selbst, vollzieht er den Bruch mit der Tradition christlicher Principien, und liegt somit genauere Darstellung seines Wirkens dem Rahmen dieses Buches fern. Aber Correggio's Jugendbilder zeigen uns doch, wie er aus den Schulen hervorwächst, ja die moderne Forschung hat ihm so manches zuerkannt, was uns sein Werden verdeutlicht, daß er nach dieser Seite hin, und zwar im Anschluß an die Ferraresen, betrachtet werden muß.

Ungestört hatte die Sage sich eines mit so vielem Dunkel umhüllten Lebens bemächtigt und von der Armuth, den Entsagungen Allegri's zu erzählen gewußt. Aber die neuere Kritik, welche seit Pungileoni zu ihrem Rechte kam, beseitigte diesen romantischen Anflug, der in Oehlenschlägers Drama zur poetischen

[1] Bologna Nr. 292, 90. [2] Berlin Nr. 280.

[3] Vasari V, 185, nota 3.

[4] Vasari IV, 109 ss. R. Mengs, Opere, Parma 1780, II, 135 ss. L. Pungileoni, Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio, 3 voll., Parma 1817—1821. Qu. Bigi, Notizie di Antonio Allegri e di Antonio Bertolotti suo maestro ecc., Modena 1873. W. Coxe, Sketches of the lives of Correggio and Parmeggianino, London 1823. Julius Meyer, im Allgem. Künstlerlexikon I, 335 ff. Ders., Correggio, Leipzig 1871. Lermolieff, in Zeitschrift f. b. K. X, 330 ff. Ders., Die Werke &c. S. 143 ff. Ders., Die Galerien &c. S. 288 ff. J. P. Richter, in Dohme's Kunst und Künstler LXXIV. Vasari ist der erste, welcher über Correggio, und zwar in dürftiger Weise, berichtete; später suchte er im Leben des Girolamo da Carpi dem nachzuhelfen. Es folgten: P. Resta, L. Mengs, P. Ratti, Tiraboschi, Antonioli, Fea, Lanzi, bis zuletzt P. Pungileoni durch Erforschung der Archive und Vergleichung der Monumente eine wissenschaftliche Auffassung begründete.

Feier gelangte. Antonio hat niemals gedarbt, sondern ist als Sohn eines nicht unvermögenden Kaufmanns, Pellegrino Allegri, in dem Städtchen Correggio, der Provinz Modena, geboren. Seine Mutter war Bernardina Piazzoli alias degli Aromani; er selbst schrieb sich zuerst latinisirend Antonio Lieti. Als Geburtsjahr wird 1494 angenommen, und es scheint, er habe in seiner Jugend guten Unterricht empfangen[1]. Mit etwa 20 Jahren heiratete er Girolama Merlini und erhielt von ihr vier Kinder, darunter einen Sohn, Pomponio, den er für die Malerei erzog.

Dem Vedriani folgend, haben die Schriftsteller über italienische Malerei Antonio Bianchi, einen ferraresischen Schüler Tura's, der seine Werkstatt in Modena eröffnet, als Antonio's Lehrer bezeichnet; kritisches Bilderstudium machte auch diese Annahme glaublich; aber daß Correggio nach Bianchi's Tode Mantua aufgesucht, um sich bei Mantegna weiter auszubilden, bis ihm, dem etwa Zwanzigjährigen, 1514 von den Minoriten in Correggio der Auftrag zukam, jenes nun der Dresdener Galerie einverleibte Altarbild zu malen, entbehrt der Begründung[2]. Als man nun ausfindig gemacht, daß Mantegna schon 1506 gestorben, wollte man einen von dessen Söhnen, Lodovico oder Francesco, zum Lehrer Correggio's stempeln, aber solche Annahme Vedriani's läßt sich durch den Stil jenes Dresdener Bildes keineswegs rechtfertigen, da es durch die Köpfe, besonders den der hl. Katharina, eher an Francia, durch die Architektur des Thrones und das von Putten gestützte Medaillon durchaus an Costa und an die ferraresische Schule erinnert, keineswegs an die trockene Art Mantegna's. Dazu kommt, daß in jenen für die Kunst glücklichen Zeiten ein Maler gewöhnlich schon mit 15 oder 16 Jahren die Lehre absolvirt hatte, was man von einer so frühreifen Natur wie die Correggio's um so mehr anzunehmen berechtigt ist. Bevor er jenen ehrenvollen Auftrag der Mönche in seiner Vaterstadt erhielt, muß er sich durch Bilder als guten Maler erprobt und Ansehen verschafft haben. Welches sind nun die vor 1514, d. h. vor Vollendung des Dresdener Altarbildes entstandenen Werke des Correggio? Die neuere Kritik hat in scharfsinniger Weise fünf derselben festgestellt. Eines davon befand sich ehedem in der Galerie Costabili zu Ferrara und ist jetzt im Besitze des Herrn Frizzoni zu Mailand, allerdings nicht in guter Erhaltung. Es stellt die Vermählung der hl. Katharina dar: Hinter Maria sehen wir die hl. Anna, neben ihr Franciscus und Dominicus. Die Form der Hände ist noch ganz jene des Costa, während das prächtige Colorit an Mazzolino denken läßt und der hl. Franciscus in Ausdruck und Bewegung die Gestalt auf der Dresdener Tafel vorbildet. Auch Form und Auszierung des Thrones erinnern

[1] Milanesi bei Vasari IV, 111: ‚Da giovinetto fu istruito nelle lettere da Giovanni Berni piacentino e dal Marastoni modenese, e nella filosofia da G. B. Lombardi di Correggio, celebre medico, stato già professore in Bologna ed in Ferrara. Ciò basta a mostrare un' educazione non plebea.'

[2] Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 289 f. Ders., Die Werke ꝛc. S. 145 ff.

an jene. Ein anderes Original des Correggio, etwa 1511—1512 entstanden, wäre, nach Morelli, die Jungfrau mit dem Kinde zwischen musicirenden Engeln, in der Galerie der Uffizien[1]. Zuerst als Werk der ferraresischen Schule, dann als Tizian bezeichnet, trägt dieses zierliche Gemälde doch schon alle dem Correggio eigenthümlichen Merkmale an sich, z. B. den Faltenwurf, die Form des Ohres und der Hände; auch sieht man über der Madonna, gleichwie auf dem Dresdener Bilde, Cherubsköpfe aus den Wolken herausschauen[2].

Etwa ein Jahr später mag das kleine Madonnenbild in der Galerie Malaspina, jetzt städtisches Museum von Pavia, entstanden sein, welches dort als Francia geführt wird. Wir sehen hier die Jungfrau mit dem Kinde und Johannes, nebst den hll. Joseph und Anna, für welche Correggio besondere Vorliebe gefühlt haben mag. Leider wurde diese kleine Tafel sehr verputzt und auch restaurirt. Auffallend und für die Entwicklung des Künstlers bezeichnend ist, daß keines jener Werke dem Mantegna, vielmehr das eine der Schule von Ferrara, das andere dem Francia zuerkannt wurde. In dieselbe Epoche dürfte noch ein anderes zierliches Madonnenbild, aus dem Nachlaß des Conte Bolognini, versetzt werden, das früher in der Ambrosiana, jetzt im Museo municipale von Mailand sich befindet. Auch dieses war auf Holz gemalt. Vor das Dresdener Bild möchte dann auch die schöne, noch ganz im Francia-Costa'schen Charakter gemalte Tafel mit vier Heiligen, bei Lord Ashburton in London, zu datiren sein[3], während jene bekannte ‚Ruhe auf der Flucht nach Aegypten', in der Tribuna der Uffizien, um mehrere Jahre später ausgeführt sein kann, als die Madonna in Dresden, also um 1517—1518. Auch hier ist der Ton noch ganz ferraresisch, und zwar nicht so sehr an Costa und Ercole Grandi, als an Dosso und Garofalo anklingend. Das helle Strohgelb in der Bekleidung Josephs ist eine Farbe, deren sich jene beiden Maler mit Vorliebe bedienten[4]. Ehe Correggio sich in Parma niederließ, muß er also wohl mit Dosso und Garofalo in Beziehungen gestanden haben; heißt es doch auch, daß ersterer Correggio's Portrait malte.

Zu den Werken reiferer Jugend, bis gegen 1518 entstanden, zählt Morelli, außer dem sehr beschädigten kleinen Madonnenbilde beim Grafen Campori in Modena, auch jene das Kind anbetende heilige Jungfrau, ebenfalls in den Uffizien. Es erinnert dieses gefühlvolle Bild stark an Lorenzo Lotto, den man fälschlich als Nachahmer Correggios betrachtet.

---

[1] Uffizien Nr. 1002. [2] Lermolieff, Die Werke rc. S. 146.

[3] Die Heiligen sind: Petrus, Margaretha, Antonius und Magdalena. Auch hier werden in Haltung und Kopftypen Anklänge an Francia merkbar.

[4] Lermolieff, Die Galerien rc. S. 291. Maria sitzt unter einem Palmbaum und hält das auf ihrem Schooße stehende Kind, welches nach den von Joseph gepflückten Datteln langt.

Die Madonna mit dem hl. Franciscus, der Dresdener Galerie angehörig, ist das erste beglaubigte Werk des Malers[1]. Innerhalb einer luftigen Säulenhalle thront Maria nebst dem Kinde auf hohem, mit plastischem Bildwerk geschmücktem Sitz, den vier Heilige, rechts Johannes Baptist und Katharina, links Franciscus und Antonius umgeben. Der Aufbau jener Composition ist noch ganz der pyramidale des fünfzehnten Jahrhunderts; die Köpfe, besonders der der hl. Katharina, erinnern, wie schon bemerkt, an Francia, der Thron, das Beiwerk tragen den Stempel ferraresischer Schule; von Mantegna ist nicht das Geringste zu merken. Aber innerhalb dieses Rahmens steht doch der ganze leicht bewegliche und sinnlich erregte Correggio schon im Keime vor uns: Maria sitzt zwar erhaben über dem Kreise ihrer Verehrer, innerlich aber gehört sie dem rein menschlichen Empfindungsleben derselben an. Gemessene Würde der Ferraresen ist in höfische Anmuth verwandelt, die vom heiligen Motiv nur die äußere Veranlassung entlehnt hat, um sich eine desto bessere Existenz zu sichern. Man fühlt es dem ganzen Werke an, daß Correggio vom Himmel spricht, aber die Erde meint. Seine Figuren würden sich, wenn sie lebten, mit Anmuth in weltlichem Kreise bewegen, in der Nähe des Heiligsten aber fremd und beengt fühlen.

Dem Jahre 1514 gehört auch die jetzt im Louvre befindliche Verlobung der hl. Katharina, ein recht modernes Werk, in dem sich bereits der goldene Lichtton ankündet. Correggio behielt auch nach Vollendung jener Bilder seinen Wohnsitz in der Vaterstadt, denn bis zum 17. März 1518 ist er daselbst nachweisbar, und zwar als Taufpathe für eine Tochter des Francesco Bertoni[2]. 1518 wendet er sich nach Parma und erhält dort den Auftrag von der humanistisch gebildeten Aebtissin Giovanna, ein Zimmer im Kloster S. Paolo mit mythologischen Darstellungen zu verzieren. Der profane Geist der Renaissance spricht sich sowohl in diesen Fresken, wie in den begleitenden Sinnsprüchen aus, denen jede christliche oder kirchliche Beziehung fern liegt. Der gewölbte Raum enthält Motive aus dem Leben der Diana, die Decke überzieht eine üppige Weinlaube, in deren Oeffnungen auf blauem Himmelsgrunde nackte Genien sich präsentiren. In den Bogenfeldern sieht man Gruppen aus der Mythe: die Grazien, Erde, Fortuna, Juno, Minerva, die Parzen u. a. Correggio hat zweifellos alles selbst ausgeführt, und zwar mit einer Sorgfalt, die den Anfänger in solcher Technik bekundet.

Nach Fertigstellung dieser Aufgabe kehrte Antonio in die Vaterstadt zurück, wo ihm sein mütterlicher Oheim, Francesco Aromani, ein Haus im Borgo

---

[1] Der betreffende Contract zwischen dem Superior der Franziskaner und ‚Antonius filius Pelegrini de Allegris' ward in Gegenwart des Vaters am 30. August 1514 aufgesetzt und die für jene Zeit bedeutende Summe von 100 Ducaten darin stipulirt. Am 4. April 1515 erhielt Correggio diese Summe ausgezahlt. Vgl. Tiraboschi, Mem. p. 41 s. Pungileoni, Mem. I, 40 ss.; II, 66 ss.

[2] Prospetto cronol. bei Vasari IV, 126.

vecchio, nebst beweglichem Inhalt und etwas Landbesitz, testamentarisch vermacht hatte[1]. Er sah sich nun in der Lage, einen Hausstand zu gründen, und wählte Girolama, Tochter des angesehenen Bartolommeo Merlini. 1520 ist er wieder in Parma, wo er, laut Vertrag vom 6. Juli, die Frescomalereien in der Benediktinerkirche S. Giovanni Evangelista übernimmt[2]. Motiv ist die Verherrlichung des Auferstandenen, nicht die Himmelfahrt selbst: Verkürzt von unten gesehen, schwebt der Heiland inmitten der Kuppel. Am unteren Rande derselben lagern die halbnackten Apostel, zu je zweien gesellt, in kühnen Stellungen auf Wolken, von spielenden nackten Genien oder Engeln begleitet und gestützt, während die Glorie um den Erlöser mit Cherubsköpfen erfüllt ist. Das ganze präsentirt sich als Vision des tiefer sitzenden, ekstatisch aufblickenden Apostels Johannes. In den vier Zwickeln gruppiren sich die Evangelisten mit den vier Kirchenvätern, ebenfalls auf Wolken, umringt und getragen von nackten Genien. Ueber diese Scene ist eine Fülle sinnlicher Schönheit, Anmuth und Kraft ausgebreitet; aber wie wenig der Autor auf christliche Ideale Bedacht nahm, wie sehr ihm das rein Malerische in erster Linie vorschwebte, sieht man schon daraus, daß er die Apostel halbnackt vorführte und in Stellungen, die wohl von Erregtheit und irdischem Feuer, aber nicht von himmlischem Glück und Ehrfurcht in der Nähe göttlicher Majestät Zeugniß ablegen. Auch Michelangelo hat in seinem Letzten Gericht, die kirchliche Tradition negierend, aus vollstem Subjectivismus seinem Bedürfniß nach nackten Leibern im Ausdruck physischer Kraft Genüge gethan. Das Gewand redet aber eine tiefsymbolische Sprache und ist, wie die ältesten Darstellungen des Gegenstandes beweisen, viel eher im Stande, die Majestät himmlischer Ereignisse uns nahezubringen, als die Entfaltung des Muskelapparates in der Luft schwebender Körper. Je mehr Irdisches in den Hintergrund tritt, desto besser kann die Vorstellung eines verklärten Leibes sich entwickeln: gerade das Wallen und Bauschen des Gewandes versinnlicht die Loslösung von den Gesetzen der Schwere. Darum stehen auch die Engel des Trecento in ihrem prächtigen Faltenwurf der von ihnen repräsentirten Idee viel näher, als alle fetten Genien der Renaissance. Während aber Michelangelo lauter von heroischer Kraftfülle strotzende, wie aus Stein gemeißelte Figuren in der Luft aufhängt, ohne irgendwie anzudeuten, wie diese centnerschweren Körper sich dort zu behaupten vermögen, war Correggio auf das rein malerische Element bedacht, auf die Darstellung blühenden Fleisches im vollen Glanz und Reflex des Lichtes. Dabei quellen die Gruppen auf Wolken über den Rahmen der Architektur hinaus und scheinen den Raum mit ihrer leiblichen Gegenwart zu überfluthen. In dieser völlig realistisch gedachten Composition ist es

[1] 1. Februar 1519. Vgl. Prosp. cronol. l. c.

[2] Von der Krönung Mariä in der Chorapsis ist nur die Hauptgruppe beim Abbruch erhalten und in die Bibliothek zu Parma übertragen worden.

A. Allegri, Krönung Mariä. Bibliothek in Parma. (Zu S. 785.)

nur die Pracht der Lichtwirkung, die sie mit bestechendem Schimmer verkleidet. Was früher Melozzo da Forlì ohne den Zauber des Farbenspiels versucht hatte, die architektonische Begrenzung des Raumes gleichsam verschwinden zu lassen, das ist hier mit allen Mitteln der neueren Kunst zur vollendeten Wirkung gebracht. Aber unter der Fülle malerischen Apparates und sinnfälliger Reize ist die Seele des Ganzen entwichen: Materie, Fleisch, Licht, Perspective und Farbenglanz allein zurücklassend.

Mit diesem großen Kuppelbilde hängt die decorative Ausstattung der übrigen Theile zusammen, namentlich der Pilaster und Friese mit Kandelabern, Altären, spielenden Genien, grau in grau auf dunkelblau gemalt, in ihrer Unterordnung unter das Hauptwerk den hochentwickelten Farbensinn des Malers bekundend.

Von dem Bruchstück der Krönung Mariä in der Bibliothek zu Parma muß dasselbe gelten, wie von jenem Fresco, daß sinnlicher Reiz den Mangel an Würde und Feierlichkeit, welcher mit der Idee untrennbar verknüpft ist, nicht ersetzen kann. Leer und unbedeutend erscheint hier besonders der Kopf des Erlösers, in dem nicht eine Spur von der Erhabenheit des Vorgangs aufleuchtet, während in den Heiligen und Engeln nur weltliche Lust sich austobt. Correggio's himmlische Ekstase ist eben nichts anderes, als ein heidnisches Bacchanal.

Etwa gleichzeitige Frescobilder desselben in Parma sind: die Verkündigung, in der Kirche S. Annunziata, von welcher nur noch der recht irdisch lächelnde Kopf der Jungfrau zu sehen ist, welche sich nach dem Engel umschaut, und die sogenannte Madonna della Scala, eine überlebensgroße Figur, im zärtlichen Umfassen des Kindes dargestellt, ursprünglich an einem Stadtthore, jetzt in der Pinakothek daselbst aufbewahrt.

Die großen Arbeiten waren noch nicht vollendet, als Correggio einen neuen Auftrag erhielt. Am 3. November 1522 verlieh man ihm die Ausmalung der Kuppel wie des Chores im Dom, und zwar für 1100 Ducaten; auch versprach man noch, die Gerüste herstellen, selbst den Bewurf der Mauer ausführen zu lassen. Aus diesen Bestimmungen erhellt, mit welchem Beifall des Künstlers Leistungen in Parma aufgenommen wurden. In der Kathedrale aber sind nur die Fresken der Kuppel zur Ausführung gekommen, und zwar bis gegen 1530. Der Zustand derselben ist infolge Eindringens von Nässe noch schlimmer, als der in S. Giovanni. Motiv ist hier die von jubelnden Engeln und Heiligen begleitete, in den Himmelsraum aufschwebende Jungfrau Maria. In kühnster Verkürzung sich darstellend, aufgelöst in Wonne, stürmt sie auf Wolken hinan, während der Engel Gabriel als Gesandter ihr entgegeneilt. Ein Ton von berauschender Lust erfüllt die Maria geleitenden Schaaren und bewegt auch alle am Rande der Kuppel gruppirten Apostel. Die Zwischenräume füllen hier Genien mit Weihrauchfässern und Kandelabern; in den vier Zwickeln die Schutzpatrone der Stadt: Johannes

der Täufer, Thomas, Bernhard und Hilarius, auf Wolken lagernd und von Genien umspielt. Es waltet hier die nämliche Disposition wie in dem Fresco von S. Giovanni, nur daß Correggio noch ungehemmter den ihm eigenen Strom von Lebenslust entfesselt. Durch kühne, auf völlige Illusion berechnete Verkürzungen werden alle edleren Partien der Leiber verdrängt, wird die Würde des heiligen Gegenstandes noch mehr geschädigt, der Bruch mit der Tradition noch auffälliger; denn es präsentiren sich fast nur noch Beine in mannigfaltigen Verschlingungen, auf denen Kinnladen sitzen. Der Erfolg dieses Wagstückes blieb nicht aus und war bei der späteren Generation ein so umfassender, daß alle Plafondmalerei in Allegri ihr barockes Vorbild erkannte.

Neben jenen umfassenden Frescowerken entstand eine Reihe von Tafelbildern religiösen Charakters. Die sogenannte ‚Zingarella' in Neapel, auch ‚Madonna mit dem Kaninchen' genannt, kann nur als Genrebild betrachtet werden, ebenso ‚Christus als Gärtner', im Museum zu Madrid, und die ‚Madonna mit dem Korbe', in der Londoner Nationalgalerie. Ungleich höher als diese steht die kleine Tafel des am Oelberg betenden Erlösers, beim Herzog von Wellington in Aspleyhouse zu London [1]. ‚Es ist vielleicht das Tiefste und Empfundenste unter allem, was Correggio je gemalt hat.' [2] Weiter gehören hierher die beiden in der Galerie zu Parma aufgestellten Altarbilder, welche im Auftrage des Benediktiners Don Placido del Bono für eine Kapelle in S. Giovanni gemalt wurden und jetzt in die Pinakothek zu Parma übertragen worden sind. Das eine, die Trauer um den Leichnam des Herrn darstellend, ist ein Werk von hoher malerischer Vollendung, aber voll von jenem weichlichen Pathos, wie es die spätere Kunst mit Vorliebe cultivirt; das andere, eine doppelte Marterscene, die Hinrichtung der hll. Placidus und Flavia, erscheint ebenso manierirt und übertrieben im Ausdruck.

Es folgen nun jene großen Altartafeln, von denen sich zwei in der Pinakothek von Parma, drei in der Galerie zu Dresden [3] befinden. Von letzteren sind zwei recht arg mißhandelt und übermalt worden. Bekannt und berühmt ist vor allen die ‚Heilige Nacht', welche am 14. October 1522 von Alberto Pratonero für die Familienkapelle in S. Prospero zu Reggio bestellt [4], aber erst 1530 vollendet wurde, später in die Galerie zu Modena und von dort nach Dresden gelangt ist. In früherer Zeit wurde die Geburt des Erlösers zumeist so dargestellt, daß Maria ehrfürchtig ihren Gott und Erlöser anbetet, der vor ihr am Boden liegt. Hier sehen wir die Mutter das in der Krippe liegende Kind voll tiefer Zärtlichkeit umschlingen, während Joseph mit den Thieren sich beschäftigt, links drei derbe Hirten staunend genaht sind,

[1] Copie in der Nationalgalerie. Vgl. dagegen G. Frizzoni, im Arch. stor. it. 4 ser. V ss.

[2] Lübke, Geschichte der ital. Malerei II, 430.

[3] Dresden Nr. 152. 154. 155. [4] Prosp. cronol. bei Vasari IV, 127.

und oben mehrere zopfig verschlungene Engel auf die Scene hinweisen. Der fesselnde Eindruck des Bildes beruht wiederum nicht auf seelischem Gehalt, sondern ganz auf der magischen Wirkung des Lichtes, von dem die sonst ziemlich gewöhnlichen Typen verklärt werden. Helldunkel war hier geboten, wurde aber von Correggio in höchster Vollendung deutlich gemacht. Der von dem zarten Kinde ausstrahlende Glanz macht, die Hirten blendend und den Raum bis in seine Winkel durchfluthend, fast den Eindruck wirklichen, magischen Lichtes. Kann man hier überhaupt von Idealisiren sprechen, so geschieht dies nur durch den Zauber jenes Effectes und durch die Naivität im Ausdruck der ganzen Composition.

Das zweite jener Dresdener Altarbilder, die ‚Madonna des hl. Sebastian', wurde 1525 von der Schützengilde zu Modena für deren Kapelle im Dom bestellt, kam später in die herzogliche Sammlung, von da im vorigen Jahrhundert nach Dresden[1]. Wir sehen hier die auf Wolken schwebende Jungfrau mit dem Kinde, von den hll. Sebastian, Rochus, Geminianus verehrt. Religiöse Beziehungen wird man darin nicht finden, die Gefühlsäußerungen streifen vielmehr an das Buhlerische, und an zopfigen Verrenkungen ist das Mögliche geleistet.

In der ‚Madonna des hl. Georg' kehrt der Maler wohl zu strengerem Aufbau zurück, sie entbehrt aber auch jedes geistigen Inhaltes. 1526 erhielt Correggio den Auftrag einer Tafel für die Kirche S. Sepolcro zu Parma, welche gegen 1528 fertig wurde. Es ist die jetzt der dortigen Galerie einverleibte ‚Madonna della scodella', so genannt wegen der Schale, mit der Maria, bei einem Quell rastend, Wasser schöpft, während Joseph die von Engeln herabgebogene Palme ergreift und ihre Früchte dem Kinde darbietet: ein idyllisches Genrebild, bei dem aber die Größe des Christusknaben und das ganz überflüssige Paradiren des hl. Joseph mit nackten Beinen auffällig wirken muß!

Die ‚Madonna mit dem hl. Hieronymus', in derselben Galerie, durch ihre strahlende Lichtwirkung berühmt, wenngleich von einem religiösen Bilde nichts mehr übrig geblieben ist, wurde für die Kirche S. Antonio zu Padua verdingt und 1528 aufgestellt. Augenscheinlich war die Stifterin, Donna Briseide Colla, von dem Werke sehr befriedigt, da sie dem Maler noch ein Geschenk anbot.

Von Bildern religiösen Charakters, die nicht zweifellos dem Correggio zugeschrieben werden, ist noch der Eccehomo in der Londoner Nationalgalerie[2], und die sogenannte ‚Magdalena' in Dresden zu nennen. Dieses auf Kupfer gemalte Cabinetbild zeigt eine im Waldesschatten gelagerte und lesende üppige Frau, welche indes viel mehr von einer Venus, als von jener demüthigen Büßerin

[1] Pungileoni II, 193 s.

[2] Von G. Frizzoni für echt erklärt. Vgl. Arch. stor. it. 4 ser. V, 54.

an sich trägt. Daß Magdalena von Correggio gemalt wurde, ergibt sich aus dem Briefe der Veronica Gambara an Beatrice d'Este[1], vom 3. September 1528, und daß es eine lesende war, kann man aus dem Schreiben Carlo Malaspina's entnehmen[2], nicht aber, daß sie der Maler in liegender Stellung aufgefaßt hatte. Wo ist nun dieses Bild des Correggio? Nach Morelli wäre jene nur auf sinnlichen Reiz berechnete Magdalena in Dresden die erst gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts ausgeführte Copie eines Niederländers, welcher dem Adriaen van der Werff nahestand. In der That sprechen glatte Behandlung und das kalte Blau des Mantels, in Verbindung mit dem Kupfergrund, für nordische Abstammung, der porcellanartige Fleischton und das Blau speciell für die Richtung des süßlichen van der Werff.

In den letzten Jahren seines Lebens wandte sich Correggio mit Vorliebe mythologischen, frivolen Stoffen zu, in denen die stets von ihm vergötterte Sinnlichkeit ihren vollsten Triumph feiert. Aeußeren Anlaß dazu bot vielleicht der Umstand, daß die Fresken im Dom zu Parma doch bei der Geistlichkeit und den Einwohnern Widerspruch fanden, welcher die Fortsetzung hinderte; auch hatte Federigo von Mantua zwei mythologische Bilder bestellt, die Correggio in jene Bahn lenkten, welche sich als tiefste Verirrung der sogenannten Renaissance darstellt.

Gegen 1529 verlor der Künstler seine Frau und kehrte infolgedessen 1530 in die Vaterstadt zurück, wo er am 5. März 1534 verstorben ist.

Wie Michelangelo war Antonio Allegri eine durchaus subjective Natur. Beide haben ihre großen Talente dafür eingesetzt, die Schranken christlicher Tradition in der Malerei zu stürzen; jener, da er das plastische Moment, dieser, indem er das malerische als erstes Gesetz in die Kunst einführte. Beide haben dieselbe entchristlicht. ‚Alle Geister, die mit Michelangelo in Berührung kamen, wurden von ihm unterjocht oder aus ihrer natürlichen Bahn gelenkt, und so wurde durch ihn der Sturz der Kunst nur jäher, als er ohnedem gewesen wäre. Correggio wirkte mehr mittelbar durch die Carracci, und so finden sich seine unglücklichen Nachahmer erst im siebenzehnten Jahrhundert reichlich ein.'[3] Aber auch seine unmittelbaren Schüler verfielen dem kläglichsten Manierismus, selbst Parmigianino, der begabteste von ihnen, ist fast nur in Portraits genießbar.

C. Die Sienesen.

Die Blüte sienesischer Kunst war, dem mehr innerlichen Wesen des Volkscharakters entsprechend, durchaus mit den Anschauungen des Mittelalters verknüpft, und auf diesem Boden hat sie wahrhaft Großes und Herrliches von

[1] Prosp. cronol. bei Vasari IV, 128.

[2] Giornale di Erudizione artistica vol. I, fasc. XI, p. 332. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 160 f. [3] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 151.

Andachtsbildern hervorgebracht. Der byzantinischen Malerei verwandt, hielt sie an einem gewissen ikonographischen Schema fest und bewahrte sich hierdurch ihre Innerlichkeit, das Vermögen, im Dienste der Religion und des Gotteshauses ihre Würde zu schützen. Sie verlangte nicht nach dem Beifall der Nachbarländer, sondern sie glaubte an sich selbst, an ihren Beruf, an ihr höheres Ziel. Aber um sie herum wuchs eine neue Generation empor, ausgerüstet mit anderer Kraft und anderen Mitteln, eine Generation, welcher religiöse Poesie, die Hinkehr zum Göttlichen, jener mystische Zug, wie er im Leben der hl. Katharina sich ausspricht, fremd geworden war. Mit dem ausgehenden Mittelalter und dessen Idealen erlosch nun auch allmählich jenes heilige Feuer, das in ihren Andachtsbildern glühte, und der Leib ward hinfällig. Die Scheu vor dem Anblick der Wirklichkeit verlor sich, ja mit Signorelli, Pinturicchio, Perugino und Sodoma tritt eine Wandlung in der sienesischen Malerei zu Tage. Bei aller Abhängigkeit von solchen Mustern erhielt sich aber noch bei der Mehrzahl dortiger Künstler die Anhänglichkeit an das Ueberlieferte, und es entstand ein Gemisch von Stilarten mit dem älteren Formwesen, welches den Producten der neueren Schule in Siena ein recht buntes Gepräge verleiht. Nur der frühreife Peruzzi gelangt durch den Aufenthalt in Rom und Anlehnen an Raffael zu einem abgeschlossenen, freilich classicirenden Stil.

Bernardino Fungai, der treue Nachfolger seines Lehrers, Benvenuto di Giovanni, ist in mehreren Altartafeln für die Serviten, vom Jahre 1510; für den Carmine[1], von 1512; für die Confraternitas von Fontegiusta[2], wie in dem Wandbilde der Himmelfahrt Mariä, im Borgo di Montalboli bei Asciano, als ein dem alterthümlichen Formleben ergebener Meister zu erkennen. Er lebte bis 1516[3].

Als Zögling seiner Richtung hinterließ Fungai den Pacchiarotto, welchen die Kunstgeschichte mit Girolamo del Pacchia vermengte, so daß ihre Persönlichkeiten zu einer, nämlich der des ersteren Malers zusammenschmolzen. Milanesi hat durch seine Forschung es ermöglicht, beider Thätigkeit abzugrenzen[4].

Giacomo Pacchiarotto ward 1477 in Siena geboren und ist mehr durch Notizen über sein abenteuerliches, wüstes Leben bekannt, als durch authentische Bilder. In der That war er kein bedeutender Maler, sondern vornehmlich Agitator und Verschwörer in den Wirren seiner Vaterstadt; 1534

---

[1] Madonna mit Kind und Heiligen. Inschrift: ‚Opus Bernardini Fongarii de Senis 1512.‘ Vgl. Della Valle, Lettere San. III, 381.

[2] Krönung Mariä.

[3] Milanesi bei Vasari VI, 416. Doch ohne urkundl. Beleg. Crowe und Cavalcaselle IV, 391 f.

[4] Milanesi's Commentar bei Vasari VI, 415 ss. Dessen Docum. Sen. III, 40. 46. 47. 59. 84. 103. Della Valle, Lettere San. III, 317 ss. Crowe und Cavalcaselle IV, 395 ff.

gehörte er selbst jener wilden Rotte an, welche Siena beunruhigte, wurde eingekerkert und öfters ausgewiesen. Unter solchen Umständen konnte von beharrlicher Thätigkeit nicht die Rede sein; trotzdem erhielt der wilde Geselle mehrfache Aufträge, schloß 1505 eine Ehe und starb um 1540 auf eigenem Grund und Boden. Zwei Bilder von ihm findet man in der Akademie zu Siena[1]; das eine, die Himmelfahrt Christi, stammt aus der Kirche dell' Osservanza, das andere ist ein Triptychon und stellt die Heimsuchung nebst S. Michael und Franciscus dar. Trockenheit der Formen und verwaschenes Colorit ist diesen Tafeln eigen; auch gibt die Anstrengung, dramatisch zu wirken, den Bewegungen etwas Unnatürliches, da das Verständniß des körperlichen Organismus mangelt. Gehört ihm wirklich die Himmelfahrt des Erlösers im Carmine zu Siena, so wäre dieses Giacomo's bestes Tafelbild. Wir sehen hier Christus in einer Mandorla von Engeln getragen, zu dem Gott Vater sich niederbeugt; neben ihm Moses und Elias, unten Maria mit den zwölf Aposteln. Lange Proportionen, sonderbar flatternde Gewandung sind hervorstechend; daneben merkt man sich berührende Einflüsse Signorelli's, Sodoma's. Aber diese charakteristischen Züge deuten schon auf einen Zeitgenossen und vielleicht Mitarbeiter, auf Girolamo del Pacchia.

Girolamo del Pacchia war der Sohn eines aus Ungarn zugewanderten Stückgießers, Giovanni delle Bombarde, und 1477 zu Siena geboren. Im ersten Lebensjahre verlor er den Vater und ward von der verarmten Mutter, Namens Apollonia, mühsam großgezogen. Nachdem er, vermuthlich bei Fungai, die Malerei erlernt, ging er nach Florenz, von da um 1500 nach Rom, wo er einige Zeit verblieben ist[2]. Zurückgekehrt nach Siena, malte er 1508 für die Certosa di Pontignano ein Madonnenbild und 1511 für S. Bernardino eine Processionsfahne. Weder diese beiden urkundlich erwähnten Sachen, noch andere bis zum Jahre 1511 sind erhalten, um ein Urtheil über Stil und Richtung des Malers in jener frühen Zeit zu ermöglichen. Zwar nicht bezeichnet, aber wahrscheinlich echt sind die Krönung Mariä in S. Spirito, ein Bild von kräftigem Ton und gewisser Verfeinerung der Typen, mit Anklängen Raffaels, und die Tafel zu S. Cristoforo in Siena: Maria auf dem Gnadenthron, mit den hll. Bernhard und Paulus in anmuthiger Landschaft. Die Jungfrau erinnert hier an Fra Bartolommeo und Raffael; die Farbe ist leuchtend und energisch, im Charakter des Ganzen herrscht Ruhe und Würde. 1515 malte Pacchia eine Tragbahre für die Genossenschaft von S. Bernardino, 1518 entstand die Tafel der Verkündigung in S. Spirito, jetzt der Akademie von Siena angehörig — ein anmuthendes Architekturbild —

---

[1] Nr. 315. 328. Eine andere ‚Heimsuchung' in der Akademie zu Florenz, Saal der alt. Gem., Nr. 16.

[2] Prosp. cronol. bei Vasari VI, 432, dazu Commentar S. 428 ff. Crowe und Cavalcaselle IV, 398 ff.

und die Freskenreihe in S. Bernardino. Hier finden wir abermals eine Verkündigung, daneben die mit Anmuth und Empfindung[1] dargestellte und an die Vortragsweise des Franciabigio in Florenz erinnernde Geburt Mariä. Im unteren Oratorium von S. Caterina zu Siena gehören ihm drei Wandbilder, welche Motive aus dem Leben dieser Heiligen vortragen, erstens: Matteo di Cenni, durch Katharina von der Pest geheilt; zweitens: sie befreit mehrere Dominikaner aus der Hand von Räubern; drittens: Katharina an der Bahre der hl. Agnes von Montepulciano. In diesen lebensvoll erzählten Compositionen erkennen wir Sodoma's Einfluß: die Figuren sind schlank, etwas geziert, aber sanft und freundlich im Ausdruck. Im Schlußbilde hält sich Pacchia an die Tradition Giotto's. Früherer Epoche des Malers gehört übrigens noch das Wandbild der Hochzeit von Cana, im Bogenfelde rechts von der Halbkuppel der Taufkapelle S. Giovanni zu Siena[2].

Gegen Ende seines Lebens gerieth Pacchia durch den Verkehr mit Pacchiarotto in die wüste Schaar der Bardotti[3], mit denen er 1535 aus Siena vertrieben wurde. Wo er geendigt, ist unbekannt. In verschiedenen Galerien treffen wir Bilder unter dessen Namen, von denen der größere Theil als echt betrachtet werden kann. Gute Stücke besitzt die Akademie in Siena und die Münchener Pinakothek, das beste aber die Nationalgalerie zu London.

Giovannantonio Bazzi, genannt il Sodoma.

Dieser begabte, früher unterschätzte, jetzt über Gebühr erhobene Maler mit dem schon bei Lebzeiten vorhandenen schmutzigen Beinamen, ist 1477 zu Vercelli als Sohn eines Schuhmachers, Antonio di Jacopo Bazzi, geboren[4]. Sein erster Lehrer war ein dortiger handwerksmäßiger Meister, Namens Spanzotti aus Casale, in dessen Bottega er 1490 eintrat, sich auf sieben Jahre

---

[1] Gefühlvoll erscheint besonders die Art, wie S. Anna ihren Blick auf die kleine Maria richtet.

[2] Crowe und Cavalcaselle IV, 401, Note 28.

[3] Milanesi bei Vasari VI, 431: ‚Fu Girolamo ascritto alla Congrega de' Rozzi col sopranome di Dondolone, ed anche a quella de' Bardotti, della quale era nel 1533 uno de' due tamburini. Dove e quando morisse non si sa; certo è che ogni memoria dell' essere suo cessa in Siena dopo il 1535.'

[4] In den Documenten heißt er: ‚Johannes Antonius Jacobi de Bazis, pictor de Verzé.' Vasari VI, 379 ss. Commentar von Milanesi S. 401 ff. Vgl. dazu Luigi Bruzza, Notizie intorno alla patria ed ai primi studj del pittore G. A. Bazzi detto il Soddoma (Miscellanea d. storia it. I, Torino 1862). A. Jansen, Leben und Werke des Malers G. A. Bazzi, Stuttgart 1870 (wenig brauchbar). G. Frizzoni in: Nuova Ontologia (agosto 1871); Giornale di Erud. artist., Perugia 1872, I, 208 ss.; Zeitschrift f. b. K. IX, 33 ff. R. Vischer in: Dohme's Kunst und Künstler, 2. Abth., I. Bd., Nr. 54. 55. Jul. Meyer im Allgem. Künstlerlexikon S. 197 ff. Dazu P. Della Valle, Lettere Sanesi, vol. III. Urgieri, Pompe senesi, vol. II. Lermolieff, Die Werke 2c. S. 470 ff. Ders., Die Galerien 2c. S. 190 ff.

verpflichtend. Nachdem Antonio 1497 den Vater verloren und um 1498 seine Lehrzeit beendet, ging er nach Mailand, wo die Schule Leonardo's da Vinci blühte. Hier erschloß sich ihm der Blick für die idealisirende Richtung derselben, denn seine frühen Werke gehören ganz und gar ihr an. Aber schon im folgenden Jahre trat durch die französische Invasion ein Stillstand im dortigen Kunstleben ein, und da Antonio unterdes mit den Vertretern des Handelshauses Spannocchi in Siena[1] bekannt geworden, die ihn seines lebhaften, geistreichen Wesens halber schätzten, folgte er deren Einladung, sich dort niederzulassen, und trat mit dem Jahre 1501 seinen neuen Wirkungskreis an, wo er anfangs der zu Mailand erworbenen Richtung nachstrebte. Schon 1503 erhielt er den Auftrag für die Fresken im Refectorium des Klosters S. Anna in Creta bei Pienza[2]. Das Wunder der Brodvermehrung, dessen Vasari gedenkt, hat sehr gelitten; besser erhielten sich an der Eingangswand die Pietà, ein hl. Bernardus, von sechs Mönchen umgeben, und ein Rundbild des Erlösers. Anlage wie Ausführung sind noch ganz unfertig. Als der Maler von Pienza zurückgekehrt war, suchte er nach neuen Aufträgen, da er meinte, der Frescotechnik nun kundig geworden zu sein. Damals wollten die Brüder von Montoliveto ihren Kreuzgang mit einem größeren Bildercyklus aus dem Leben des hl. Benedikt schmücken lassen. Einen Theil davon hatte Signorelli gemalt, die Fortsetzung ward Sodoma anvertraut[3], und innerhalb der Jahre 1505—1506 gelang es ihm, 26 größere Bilder zu vollenden, in welchen Anfang und Schluß der Legende gegeben ist. Es offenbart sich hier schon völlig der künstlerische Charakter des Malers, mit dem Sinn für üppige Decoration, aber auch Mangel an straffer Zucht und ernster Selbstschulung. Die Compositionen sind höchst ungleich, locker aufgebaut und oft recht flüchtig behandelt. Zuweilen merkt man Signorelli's Energie, dann treten Züge naiver Anmuth und Schönheit auf, die den echten Künstler verrathen. Und diese Doppelnatur begleitet Sodoma durch sein ganzes Leben. ‚Er wußte es recht gut, daß nur das von Empfindung gesättigte Herz zum wahren Künstler macht. Die Kunst ist keine bloße Handarbeit. In ihm aber war sie in ein und derselben Person bald die hohe himmlische Frau, der er mit heiliger Begeisterung diente, bald die melkende Kuh, zu der ihn das Bedürfniß zwang. Als Mensch und als Künstler erscheint er immer ganz wie er ist. Er kannte nichts von moralischer Zucht des Wollens in seiner Lebensart, und so ließ er auch seinen Genius machen, was er wollte.‘[4]

---

[1] Der ältere Spannocchi war Schatzmeister Pius' II. gewesen.

[2] Vasari VI, 384. Della Valle, Lettere San. III, 254 s.

[3] Vasari VI, 381: ‚Essendo fatto generale de' monaci di Monte Oliveto Fra Domenico di Lecco, Lombardo, e andandolo il Soddoma a visitarlo a Monte Oliveto di Chiusuri, seppe tanto dire e persuadere, che gli fu dato a finire le storie della vita di S. Benedetto.‘ Fra Domenico hatte für seinen Landsmann vielleicht eine gewisse Theilnahme.

[4] Jansen, Leben und Werke 2c. S. 128 f.

Die besten jener Compositionen[1] in Montoliveto sind: Benedikts Abschied vom Vaterhause, mit der recht empfindungsvollen Gruppe von Eltern und Geschwistern des Heiligen; seine Bekleidung mit dem Einsiedlergewande durch den hl. Romanus; die Höhle von Subiaco, wo ihm durch den Einsiedler Speise und Trank an einem Seile herabgelassen wird; der Sieg über die Anfechtungen des Fleisches; Bau des Klosters Montecassino; Aufnahme der jungen Maurus und Placidus, welche stattliches Gefolge bis ins Kloster hinein begleitet; Zerstörung von Montecassino; der hl. Benedikt erscheint den verfolgten Bauern. Der Künstler wandte sich in diesem Bilde zu der das Kloster umgebenden Landbevölkerung und wies ihr in jener rohen, gewaltthätigen Zeit ihren mächtigen Helfer.

In den Klosterrechnungen werden anstatt 26 Bilder aus dem Leben des hl. Benedikt deren 30 angeführt; dies kommt daher, daß vier davon je zwei Hauptscenen ausmachen. Für das Ganze erhielt Sodoma 1504 Gulden. Er hat aber noch andere Wandgemälde hinterlassen. Vielleicht das beste derselben ist jener kreuztragende Christus am Pfeiler des Eingangs zum Klosterhof, ein Bild, in dem wirklich tiefes Gefühl sich ausspricht; als Gegenstück dazu der Erlöser an der Geißelsäule. Eine Treppenwand enthält die größere Composition: Christus auf dem Wege nach Golgatha und die hl. Veronica. Es mag dem Bazzi auch wohl noch das Bild der Jungfrau zwischen Petrus und dem Erzengel Michael angehören. Dem kreuztragenden Christus am Pfeiler dürfte sich die Krönung Mariä etwa gleichwerthig nähern, denn der Maler hat es hier recht verstanden, Anmuth und Demuth in der Gestalt Mariä zu verkörpern. Im architektonischen Detail, den gemalten Pfeilern und Bogen, war für Sodoma stets Pinturicchio das Vorbild. Er zog breite Ränder oder Kanten, legte in diese goldgelbe Füllung, auf die er buntfarbige Arabesken und reliefartige, kleine Motive auftrug, Christliches und Heidnisches vermengend, alles mit jener leichtfertigen Routine gemalt, welche die Improvisationen der alten Maler in Pompeji kennzeichnet.

Die mühsame Arbeit, den strengen Ernst Luca Signorelli's hat Sodoma niemals angestrebt[2]. Und vielleicht ergötzten sich auch damals schon wenige mehr an dessen scharfer Markirung, seiner trockenen, braungelben Fleischfarbe. Giovannantonio blendete durch Naivität, Phantasie, überraschende Gedanken, durch verfeinerte Sentimentalität; man schätzte die Gewandtheit, Frische,

---

[1] Vgl. die Aufzählung der Compositionen von Milanesi bei Vasari VI, 384.

[2] Vasari (VI, 382 s.) berichtet von einem Acte der Frivolität, den Sodoma durch Malen einer Verführungsscene (ballo di femine ignude) begangen. Hinter einem Vorhang arbeitend, überraschte er die Mönche mit diesem zum Kloster so wenig passenden Bilde, ward aber genöthigt, das Anstößige zu entfernen. Er bekam infolgedessen den Beinamen ‚Mattaccio‘. Der Ekelname ‚Sodoma‘ scheint diesem Cyniker besonders gefallen zu haben. Man rief ihm denselben in den Straßen nach, seit 1513 findet er sich in Briefen wie Urkunden.

den Uebermuth seines Pinsels. Wollte man aber diesen Cyklus in Montoliveto mit den Werken damaliger Florentiner in Vergleich bringen, würde er nicht einmal die Fresken Gozzoli's in Arezzo und Pisa erreichen. Giovannantonio's künstlerisches Verfahren und seine Technik wird nun immer mehr durch das Fresco bestimmt. Im Gegensatze zu Leonardo da Vinci behandelt er zuletzt die kleinste Tafel oder Leinwand, als ob er mit Mauerflächen zu thun hätte; Virtuosität geht ihm über alles, und damit sagt er sich von den Traditionen der Mailänder Schule los.

Von Tafelbildern jener Zeit sind uns erhalten: Die große Kreuzabnahme, für S. Francesco in Siena gemalt, jetzt in der Galerie daselbst, ein Bild, welches durch klare Disposition und eingehende Charakteristik bis zu der wehmüthigen Stimmung in der Landschaft hin das Einsetzen der vollen Künstlerkraft verräth.

Es scheint hier, daß Perugino, von dem zwei bedeutende Tafeln nach Siena kamen, den empfänglichen Maler angezogen habe, gerade zu einer Zeit, wo er sich durch die Frescotechnik von Leonardo entfernte. Denn er strebt in jenem Bilde dem hohen Sinn des Umbriers, der Tiefe seiner Empfindung und der Noblesse künstlerischer Haltung mit Glück nach; ja keine der späteren Arbeiten darf sich an Sorgfalt und Gediegenheit mit dieser Kreuzabnahme messen. Erhalten ist ferner aus jener Zeit die Madonna mit dem Kinde, im Palazzo Torrigiani zu Florenz, wo nicht minder Huldigung für Perugino sich ausprägt, und die Geburt Christi, in der Galerie zu Siena [1].

Die neuere Kunstgeschichte [2] hat dem Maler noch folgende Werke zuerkannt: Die Pietà in der Galerie Borghese, ein sehr verdunkeltes Bild, welches früher als Schule Leonardo's bezeichnet war, aber gemäß Typen und Faltenwurf, besonders der Landschaft nach Sodoma angehören dürfte. Ferner theilt ihm Morelli zu: ein Madonnenbildchen in der städtischen Sammlung von Bergamo [3]; den getuschten Christuskopf in der Albertina zu Wien [4]; einige Madonnenbilder in Privatsammlungen Italiens und Englands; im Städelschen Institut zu Frankfurt ein treffliches, obwohl stark übermaltes Frauenportrait, dort als Sebastian del Piombo bezeichnet [5].

Nachdem Bazzi durch die Wandgemälde in Montoliveto und Tafelbilder in Siena sich einen Namen gemacht, ward er gegen Ende des Jahres 1507 nach Rom berufen. Agostino Chigi, der reiche Mäcen, welcher damals seine Vaterstadt aufsuchte, hatte dies vermittelt, während vielleicht auch Braman-

---

[1] Rundbild Nr. 85.

[2] Lermolieff, Die Werke rc. S. 470 ff. Ders., Die Galerien rc. S. 190 ff. Morelli rechnet den Sodoma zur mailändisch-lombardischen Schule; in der That ist er nur er selbst, nachdem er im Fresco passenden Ausdruck für sein künstlerisches Wesen erzielt hat.

[3] Bergamo Nr. 207. [4] Braun Nr. 90. [5] Frankfurt Nr. 2 .

tino, welcher Sodoma von Mailand her kannte, zu dieser Berufung beitrug. In Rom erhielt der Künstler von Julius II. Anweisung, die Stanza della Segnatura zu schmücken. Als Raffael im Sommer 1508 nach Rom kam und Sodoma verdrängte, ließ er doch von den Deckenbildern so viel stehen, als ihm möglich war, malte auch des Künstlers Portrait neben dem eigenen in der Schule von Athen[1]. Bazzi's Deckenmalerei lehnt sich an jene Pinturicchio's der Libreria zu Siena und von S. Maria del popolo an, indem das Gewölbe in Felder mit antikisirenden Darstellungen, grau in grau, abwechselnd mit solchen farbig auf Goldgrund getheilt ist.

1510 finden wir den Maler in Siena, wo er mit Beatrice di Luca Galli, der Tochter eines Gastwirthes, den Ehebund schließt[2]. Bis 1513 blieb er daselbst, und es entstehen hier manche seiner besten Arbeiten, so das Wandbild der Geißelung für S. Francesco, jetzt als Bruchstück in der dortigen Galerie; ferner die große Altartafel der thronenden Jungfrau mit vier Heiligen, jetzt in Turin; ein kleineres Madonnenbild daselbst; die ‚Caritas' des Berliner Museums, dort dem Peruzzi zugeschrieben[3]; eine Lucretia, mit demselben Kopftypus wie die Caritas, bei Herrn von Kestner in Hannover; ein kleines Madonnenbild in München[4].

1513 finden wir Sodoma wieder in Rom, wohin ihn Agostino Chigi berufen, um in der Farnesina thätig zu sein. Er malte zwei Darstellungen aus der Geschichte Alexanders, schwach in der Composition, stillos in den Gewändern, auch — wenigstens die Vermählung Alexanders mit der Roxane — frivol und lüstern, ohne die Naivität Raffaels, welcher denselben Gegenstand behandelte. Das dritte Motiv ist die Schmiede Vulcans.

Diese Arbeiten mögen ihn bis gegen 1515 beschäftigt haben, denn 1518 wird ihm das Honorar für die Wandbilder in S. Bernardino ausbezahlt[5], an denen Sodoma mit Pacchia und Beccafumi sich betheiligte. Von ersterem stammen die vier großen Compositionen aus dem Marienleben: Eintritt in den Tempel, Heimsuchung, Himmelfahrt und Krönung[6], ferner die Gestalten des hl. Franciscus, Antonius und des hl. Ludwig von Toulouse. In Einzelgestalten leistete Sodoma auch hier das Beste.

---

[1] Der Mann im weißen Gewande und weißer Kappe neben Raffael stellt keineswegs Perugino vor, wie man zumeist annahm, sondern den Bazzi, welchem die Deckenmalerei angehört. Ebenso dürfte auch in der Camera d' Eliodoro der von Vasari als Giulio Romano bezeichnete Träger kein anderer als Peruzzi sein, dem ein großer Theil der Decoration jenes Raumes angehört.

[2] Vasari VI, 398. Der Contract vom 28. October 1510. Bazzi hatte zwei Kinder, Apelle und Faustina.

[3] Nr. 109. Vgl. Lermolieff, Die Werke 2c. S. 473.

[4] Cab. 20, Nr. 1194. Lermolieff a. a. O. S. 69.

[5] Prosp. cronol. bei Vasari VI, 407.

[6] Erst 1532 vollendet. Vgl. Vasari VI, 391, nota 3.

Innerhalb der Jahre 1518—1525 führte er ein Wanderleben, besuchte Oberitalien und scheint sich in Mantua, Parma, Reggio aufgehalten zu haben. In Reggio malte er 1518 die erst neuerdings entdeckte Darstellung des hl. Homobonus zu S. Prospero, in der sich wieder Annäherung an die Mailänder bemerklich macht, ebenso wie in den bei Giov. Morelli und G. Frizzoni befindlichen kleineren Tafeln religiösen Charakters. Morelli vertritt auch die Ansicht, daß jenes dem Leonardo zuerkannte Fresco der Madonna Melzi, in Vaprio, von Sodoma herrühre und während dessen Aufenthalt in der Lombardei angefertigt wurde [1]. 1525 malte der Künstler die jetzt in den Uffizien befindlichen Bilder der Processionsfahne, einerseits Maria zwischen Heiligen, andererseits S. Sebastian, vielleicht die beste der Einzelfiguren. Auf jene Arbeiten folgen die Wandbilder von S. Domenico zu Siena, und zwar in jener der hl. Katharina geweihten Kapelle, Motive aus ihrem Leben vorführend. Das gehaltvollste derselben ist die Stigmatisation: Die von zwei Klosterschwestern gestützte Jungfrau, auf deren Händen frische Wundmale leuchten, ist zusammengesunken. Vor ihr sieht man Buch und Lilie. Oben schwebt Christus, von Engeln begleitet, eine zopfig ausgebogene Figur, welche erheblich gegen die untere, wohlaufgebaute Composition zurücksteht, indes der antikisirende Rahmen gemalter Pilaster und Bogen mit den vielen Details allzu drückend das Hauptmotiv belastet. 1527 war der Maler in Florenz und erkrankte dort, denn er befand sich im Spital S. Maria Nuova. 1529 entstanden die Fresken im Palazzo pubblico zu Siena, Einzelgestalten der Patrone jener Stadt: S. Ansano, Vittorio, Bernardo, alle in reichdecorirte gemalte Nischen versetzt.

Im selben Jahre war Bazzi zu S. Spirito beschäftigt [2], im folgenden arbeitete er für die Schuhmacherzunft ein Fresco, und 1531 beendigte er die Malerei an der Porta S. Viene; ein Jahr darauf entstand das Fresco der Krönung Mariä im Oratorium von S. Bernardino, und 1534 das Bildniß des seligen Bernardo Tolomei im Palazzo pubblico. Zu den späteren Tafelbildern gehört eine Anbetung der Könige, in S. Agostino, und die Auferstehung Christi, jetzt im Museum zu Neapel, kalt im Ton, von wenig idealer Zeichnung und ohne religiöse Würde. 1537 erhielt Sodoma den Auftrag, die Rathhauskapelle am Markt mit einem Wandbild der Madonna und der Schutzheiligen zu versehen. Aber der charakterlose Maler folgte einem Rufe des Fürsten von Piombino an dessen Hof, wo er mit Ehren aufgenommen wurde. Vergebens mahnte die Obrigkeit in Siena wegen des unvollendeten Bildes; erst nach langem Zögern kehrte Sodoma zurück, gegen den Zorn des Rathes durch ein huldvolles Schreiben des kunstliebenden Fürsten gedeckt. Dadurch

[1] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 199.

[2] Vasari VI, 392: ‚dipinse la cappella di S. Jacopo, laquale gli feciono fare gli uomini della nazione spagnuola, che vi hanno la loro sepoltura.'

mochte er die Sympathie der Bürger verscherzt haben, denn er ging bald wieder auf Reisen; 1540 ist er in Volterra[1], bald darauf in Pisa, wo er für S. Maria della Spina die überlebensgroße Madonna mit Heiligen malte, die sich jetzt in dortiger Galerie befindet. Die letzten Jahre seines Lebens scheint der Künstler in Siena verbracht zu haben, wo er am 14. Februar 1549 gestorben ist.

Zweifellos war Sodoma einer der bestausgestatteten Maler jener Zeit, aber auch sinnlich und haltlos, den Künstlerlaunen preisgegeben. Ein höheres Ziel, welches die Arbeit des Menschen adelt und sein Wissen vertieft, hat ihm niemals vorgeschwebt; mit dem Strome seiner genußfrohen Zeit eilt er dahin, fast wie ein willenloses Medium, in dem der Geist der verfallenden Renaissance-epoche sich ausspricht.

Das Beispiel von Sodoma's Richtung übte auf die ganze jüngere sienesische Kunst Einfluß. Als eigentlicher Nachfolger desselben aber ist Domenico Beccafumi zu bezeichnen, dessen wirklicher Name Domenico di Giacomo di Pace ist[2]. Wahrscheinlich 1486 als Sohn eines Landarbeiters geboren, führt er auch den Namen Mecuccio oder Mecarino. Von Lorenzo Beccafumi, einem angesehenen Bürger zu Siena, in dessen Diensten der Vater Domenico's stand, aufgenommen und einem nicht bedeutenden Maler, Namens Capanna, zur Ausbildung übergeben, ward Domenico später von dem 1508—1509 in Siena weilenden Perugino mächtig angezogen und in seinen frühen Werken durch dessen Stil beeinflußt. Um 1510 begab er sich nach Rom, dort Raffael zu studiren. Später nach Siena zurückgekehrt, trat er mit Sodoma wett-eifernd in die Schranken. Vasari betont, daß er im Gegensatz zu jenem liederlichen Maler sich durch ernstes Streben und sittlichen Charakter aus-gezeichnet habe[3]. Zunächst trat er 1512 mit Fassadenmalerei auf. Seine gediegensten Frescowerke sind im Oratorium von S. Bernardino: Vermählung und Hingang der seligsten Jungfrau, wovon namentlich das letztere gemüth-volle Auffassung zeigt. Ebenso befriedigt die Altartafel der thronenden Maria mit Heiligen durch ernste Stimmung und Würde, welcher jenes Madonnen-bild im Istituto di belle arti etwa gleichsteht. Die Nachwirkung römischer Eindrücke wurde jedoch für Beccafumi mehr und mehr zwingend, und schließ-lich gesellte er sich den Nachtretern Michelangelo's zu, dessen Beispiel allen verderblich geworden ist. Jener Epoche gehören an: das für S. Francesco ge-malte Bild, Christus in der Vorhölle, jetzt in der Akademie, dann die Fresken im Palazzo pubblico, Motive aus der alten Geschichte, gewandt, aber im con-ventionellen Stil der römischen Schule dargestellt, mit schillernden Gewändern.

---

[1] Vasari VI, 397. [2] Vasari V, 633 ss.

[3] Vasari V, 635: ‚Nè fu meno amato per la sua bontà e costumi, che per l'arte; perciocchè dove Giovannantonio era bestiale, licenzioso e fantastico, era dall' altro lato Domenico tutto costumato e da bene, vivendo cristianamente e stava il più del tempo solitario.'

Auch für die musivische Decoration des Fußbodens im Dom war Beccafumi thätig, wo er seit 1517 unter der Kuppel und im Chor biblische Scenen ausführen ließ. Die Cartons hierzu befinden sich in der Akademie. Eine Geschmacksverirrung bleibt es immer, deren sich das Mittelalter nie schuldig gemacht hätte, religiöse Darstellungen den Kirchenbesuchern unter die Füße zu legen. Solche gehören an die Wände! Aber jene Zeit hatte mit der Verflüchtigung kirchlichen Ernstes auch den Sinn für das Aesthetische verloren, daß man ein Kunstwerk nicht nur nicht an so geringer Stelle den Unbilden aussetzen dürfe, sondern daß es auch hier gar nicht gewürdigt werden könne, wo der nöthige Ueberblick für den Beschauer mangelt.

Nachdem Pacchia gestorben und Sodoma durch zweideutiges Verhalten den Boden verloren hatte, blieb Beccafumi bis an seinen Tod, im Mai 1551 [1], der angesehenste Maler der Republik. Seine Grabstätte fand er im Dom, wohin alle Maler von Siena ihm ehrenvolles Geleit gaben [2].

Baldassare Peruzzi.

Unter wechselnden Vorbildern reift auch das Talent des mehr als Baumeister denn als Maler geschätzten und gekannten Baldassare Peruzzi [3]. Geboren in Siena am 7. März 1481 als Sohn des Webers Giovanni di Salvestro di Salvatore Peruzzi [4], mag er sich früh in der Zeichenkunst geübt haben, denn 1501 erhält er Bezahlung für Arbeiten in der Taufkapelle S. Giovanni. Wesentliche Anleitung dürfte ihm Sodoma geboten haben; nach Absolvirung des Auftrages in S. Giovanni schloß er sich dem Pinturicchio an, als dieser eben in der Libreria thätig war. Aus dieser doppelten Strömung lombardischer und umbrischer Richtung kam Peruzzi 1504 nach Rom, wo er bald Achtung gewann und unter Raffael seinen antikisirenden Stil ausbildete. Von den decorativen Werken des Sienesen daselbst sind uns, besser oder schlechter erhalten, noch manche Proben aufbewahrt; insbesondere geben die Wandbilder zu S. Onofrio Aufschluß über jene neue Stilrichtung.

In der Tribuna finden wir mehrere auf Goldgrund gemalte Bildreihen, oben Gott Vater über Engelchören, darunter Krönung Mariä, nebst den Aposteln und Sibyllen, inmitten die thronende Jungfrau zwischen vier Heiligen; außerdem in kleineren Bildern Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten und Kindermord. In der Kapelle rechts über dem Altar noch die übermalte Darstellung Gott Vaters mit Engeln. Lombardische und umbrische Anklänge treten vereint in diesen Bildern auf. Sodann hatte Peruzzi im Auf-

---

[1] Vasari V, 654, nota 1.

[2] Vasari l. c.: ‚fu portato alla sepoltura da tutti gli artefici della sua città‘.

[3] Vasari IV, 589 ss. Crowe und Cavalcaselle IV, 402 ff. F. Redtenbacher in: Dohme's Kunst und Künstler Nr. 58. Lermolieff, Die Galerien rc. S. 169 ff.

[4] Derselbe stammte aus Volterra und zog nach Siena.

trage des Cardinals Carvajal Entwürfe für die Mosaiken der Unterkirche S. Croce in Gerusalemme zu machen. Hier sind auf Goldgrund innerhalb decorativer Leisten Gott Vater im Centrum, in den vier Kappen die Evangelisten dargestellt Kleinere Felder enthalten Scenen aus der Legende des heiligen Kreuzes. Auch hier sehen wir den gemischten Stil von S. Onofrio vertreten, während die Idee des Ganzen sich an ältere Darstellungen anlehnt, die möglicherweise hier vorhanden waren.

Crowe und Cavalcaselle[1] nehmen für Peruzzi auch den theilweise durch Raffael erneuten Deckenschmuck der Stanza d'Eliodoro in Anspruch. Bei diesen grau in grau oder bronzefarbig ausgeführten Motiven antiker Kampfscenen, allegorischer Gestalten und Kinderfiguren zeigt sich Peruzzi's besonderes Talent für Decoration und perspectivische Zeichnung. Er hatte solche Kenntnisse dem Studium Vitruvs zu verdanken, von dessen Schriften er auch eine commentirte Uebersetzung anfertigte[2], die später sein Schüler Serlio herausgab. Wie Vitruv es von sich selbst behauptet, mochte auch Peruzzi durch den Lehrgang der Perspective erst das rechte Verständniß der Baukunst gewonnen haben. Der Wetteifer mit Bramante förderte ihn mächtig; dafür spricht der Eifer, mit dem Agostino Chigi seine Dienste zum Bau jenes Palastes am Tiberufer verlangte, der nach späteren Besitzern Farnesina genannt wurde. Zugleich malte der Baumeister hier auch eine Decke der Gartenloggia, wo er das mittelalterliche Princip, Malerei und Bildnerei der Baukunst unterzuordnen, mit Sinn für Ebenmaß in der Raumfüllung geltend machte. Daran schließt sich in einem anderen Zimmer der plastisch gemalte Fries, und jene Decoration im oberen Stockwerk, wo er den Vorraum zu den von Bazzi und Beccafumi verzierten Sälen in antikisirender Weise ausmalte. Etwa gleichzeitig entstanden die Fresken aus der römischen Geschichte im Conservatorenpalast, welche durch Ueberschmieren jetzt total verdorben sind. Man erkennt hier den Einfluß Pinturicchio's, sowie den römischer Monumente. Peruzzi mag zahlreiche Fassaden in Rom entworfen haben, war aber auch in anderen Unternehmungen thätig. Vom Jahre 1517 stammt die Decoration der Cappella Ponzetti in S. Maria della Pace. Es sind hier an der Wölbung in drei Folgen biblische Scenen dargestellt, von Erschaffung Adams beginnend und mit Christi Geburt schließend. In der Nische darunter eine thronende Madonna, nebst den hll. Katharina und Brigitta, welch letztere den Stifter, Ferrante Ponzetti, anempfiehlt. Der Künstler steht hier auf dem Gipfel malerischer Kraft, indem er sich bemüht, durch Noblesse der Formsprache, Einfachheit der Gewänder und Schlichtheit der Technik seinen Compositionen Werth zu verleihen, wobei er die

---

[1] IV, 404.

[2] Della Valle, Lettere San. III, 174 s. Vasari IV, 604: ‚Non intermettendo gli studj d' astrologia nè quelli della matematica, cominciò un libro dell' antichità di Roma, ed a comentare Vitruvio.'

Mitte hält zwischen Raffaels historischem Stil und Sodoma's rein malerischer Auffassung. Der Fleischton besitzt auch hier Anflug ins Röthliche. Späterhin mag sich Peruzzi in seinem Hauptfache, der Baukunst, vornehmlich bethätigt haben[1]. Wie das Fresco der Aufnahme Mariä in den Tempel, ebenfalls der Kirche S. Maria della Pace angehörig, ausweist, verfiel er als Maler zuletzt in Uebertreibung und conventionelle Formsprache. Bei heiligen Gegenständen erhebt er sich ja nie über das Genrehafte, hier aber hat er das ihn wenig interessirende Hauptmotiv in den Hintergrund verlegt und so ganz zur Nebensache gestempelt, daß eigentlich nur müssige Nebenfiguren den Beschauer in Anspruch nehmen. Vasari hätte den Gegenstand nicht trivialer auffassen können. Kurz nach 1514 mögen die Fresken in S. Rocco a Ripa entstanden sein, deren Vasari gedenkt, und von denen nur noch die Geburt Christi, aber in traurigem Zustande erhalten ist. 1520 wurde Peruzzi Raffaels Nachfolger als Leiter am Bau der Peterskirche[2], verschmähte auch nicht, für das päpstliche Theater Decorationen zu entwerfen, und zeichnete Paläste für Albergati, Panfilio dal Monte und den Grafen Bentivoglio. Für letzteren hat er auch den Carton zur Anbetung der Könige geliefert, in dem sich Annäherung an Raffaels Tapeten kundgibt[3]. Unter Adrian VI. trat Peruzzi mehr in den Hintergrund, ward aber von Clemens VII. wieder gerufen, sich bei der Krönung zu bethätigen. Für Adrians Grabmal hatte er auch Malereien auszuführen. Beim Sacco di Roma ward er gefangen und verlor seine ganze Habe. Arm und bloß pilgerte er nach Siena zurück[4], wo Landsleute sich seiner annahmen und die Obrigkeit ihm Anstellung gab[5]. Von malerischen Werken jener Zeit wäre nur der erst jüngst von der Tünche befreiten Wandbilder im Schlosse Belcaro bei Siena, wie desjenigen von S. Maria in Fontegiusta zu gedenken. Letzteres stellt die Sibylle von Tibur dar, Kaiser Augustus den Erlöser verkündend, ein Werk, in dem sich die letzte Stilwand-

---

[1] Die Anschauung von Crowe und Cavalcaselle (IV, 408), daß Peruzzi unmittelbar nach Leonardo und Raffael zu nennen sei, leidet sehr an Uebertreibung, denn seine Werke als Maler kommen doch erst wesentlich im Anschluß an die Architektur zur Geltung. Selbständigen, allgemein verständlichen Werth können sie nicht beanspruchen. Lermolieff (a. a. O. S. 170) bemerkt richtig: ‚Dieser feinsinnige sienesische Künstler hat, wie bekannt, mehr als Baumeister denn als Maler gewirkt und sich ausgezeichnet, ja in dieser letzteren Kunst darf er nur jenen großen Decoratoren beigezählt werden, deren Reihe mit Bramante und Melozzo da Forlì anhebt.‘

[2] Vom 1. August 1520 bis 6. Mai 1527, mit jährlich 150 Ducaten Gehalt. Nach einem Zwischenraum von drei Jahren erscheint er als Leiter wieder 1530—1531 und 1535 bis zu seinem Tode.

[3] London, Nationalgalerie Nr. 167.

[4] Vasari IV, 602: ‚fù per la strada di maniera spogliato d' ogni cosa, che se n' andò a Siena in camicia.‘

[5] Er war besonders für die Befestigung der Stadt thätig, übrigens auch seit 1529 Capomaestro am Dom.

lung des Malers ausspricht. Die Sibylle ist noch von stattlichem Auftreten, das Ganze aber doch mehr eine Theaterscene ohne tieferen Inhalt. 1535 kam Peruzzi nach Rom zurück, wo er ausschließlich als Baumeister thätig blieb bis an seinen im Januar 1537 erfolgten Tod. Seine letzten Jahre waren sorgenvoll gewesen, insbesondere drückte ihn der Kummer um seine Familie, die er in Dürftigkeit zurückließ[1]. Im Pantheon ward er beigesetzt.

Peruzzi war der letzte der bedeutenderen Maler von Siena. Als echter Sohn der Renaissance trägt er Blüte und Verfall derselben in sich, denn jene Mischung heidnischen und christlichen Geistes lag nicht in der natürlichen Entwicklung des Volkslebens.

D. Lombarden und Piemontesen.

Schüler und Nachfolger Leonardo's.

Nach der Einnahme Mailands durch die Franzosen blieb das Land unruhig und die Pflege der Künste mehrfach unterbrochen. Fehlte ihnen aber auch Gönnerschaft eines starken Fürsten, so war auf kirchlichem Gebiete doch immer Bedürfniß nach Altarblättern vorhanden. Die Saat, welche Leonardo durch Theorie und Beispiel dem lombardischen Boden anvertraut, konnte stetig wachsen und gerade hier, entfernt von den Centren des neuen Clasſicismus, originale Früchte, eine Art Nachblüte religiöser Malerei, hervorbringen[2]. Die Formsprache schließt sich nun ganz dem Vorbild Leonardo's an, und besonders der anmuthige, zierliche Typus seiner Köpfe wird in der Schule traditionell, artet auch als bloße Nachahmung leicht in süßliches Wesen aus. Aber der große Künstler hatte die Seinigen doch zu energisch auf die Natur hingewiesen, als daß sich nicht auch bei den begabteren Eleven individuelle Formen hätten kundgeben müssen. Vor allem war die Ausbildung des Colorits und des ‚Sfumato', jener duftigen Verschmelzung von Umrissen mit dem Luftton, wie zarterer Uebergänge des Schattens Erbtheil der Schule: nur die Venezianer und Correggio haben sie darin übertroffen. Es ist nun zu unterscheiden zwischen wirklichen, unter persönlicher Direction Leonardo's stehenden Eleven und jenen, auf die sein Vorbild mehr ästhetisch anregend als technisch bestimmend wirkte. Von ersteren sind Andrea Sala (Salai oder Salaino) und Francesco Melzi besser durch treue Anhänglichkeit

---

[1] Vasari IV, 605: ‚Si trovò dunque negli ultimi anni della vita sua Baldassare vecchio, povero e carico di famiglia'; ‚si morì malissimo contento, più per cagione della sua povera famiglia che di se medesimo.'

[2] A. F. Rio, Léonard de Vinci et son école, Paris 1855, p. 167—264. Calvi, Notizie dei professori di belle arti che fiorirono in Milano etc., Milano 1869. Fumagallo, La scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia, Milano 1811. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 456 ff. Ders., Die Galerien ꝛc. S. 202 ff.

an den Lehrer als durch malerische Werke bekannt geworden. Salaino fehlt alle selbständige Kraft der Erfindung, er hilft also Compositionen Leonardo's ausführen, oder wiederholt dieselben. Nach 1515 wird er nicht mehr genannt.

Francesco Melzi ist 1492 geboren und stammte aus vornehmer Mailänder Familie. Mit Salaino war er beim Tode Leonardo's zugegen, dem er, einem Briefe an die Angehörigen desselben zufolge, wie ein Sohn dem Vater anhing [1]. Beglaubigte Werke gibt es auch von ihm nicht, nur eine Zeichnung in Rothstift, der Ambrosiana gehörig. In Leonardo's Testament wird Melzi ,gentiluomo' genannt, Salaino aber nur ,servitore'; letzterer war also Gehilfe und Famulus in niederer Stellung. Giov. Antonio Boltraffio (oder Beltraffio) gehörte, wie Melzi, einer adeligen und reichen Familie an, widmete sich aber mit allem Eifer des Fachmannes der Malerei [2]. Da er 1467 geboren ist, mag er den ersten Unterricht von einem der älteren Mailänder Künstler erhalten haben, etwa von Foppa oder Civerchio; in der ersten Hälfte der neunziger Jahre gehört er dann zu den Eleven Leonardo's. In ganz Mittel- und Süditalien findet sich von ihm kein Bild, als jenes von Frizzoni ihm wohl mit Recht zugeschriebene Fresco in S. Onofrio [3]. Schon das hohe Oval des Kopfes Mariä ist für Boltraffio charakteristisch. Andere Tafelbilder finden sich größtentheils zu Mailand: in der Sammlung Poldi-Pezzoli [4]; im Hause del Maino; beim Conte Sola; bei den Sammlern Frizzoni und (dem jetzt verstorbenen) Morelli; auf der Isola Bella. Die städtische Sammlung zu Bergamo besitzt ein gutes Marienbild. Das beste Werk des Malers scheint jene lebensgroße Madonna in der Londoner Nationalgalerie zu sein, der sich ein ähnliches Bild in der Esterhazy-Galerie zu Budapest anschließt [5]. In mehreren Werken kommt der Maler durch vornehme Auffassung Leonardo sehr nahe; dies gilt besonders von der edlen, wahrhaft monumentalen Gestalt der hl. Barbara im Berliner Museum, die noch Ende vorigen Jahrhunderts der Sacristei von S. Satiro zu Mailand angehörte. Zu den seltenen Bildern größeren Formates gehört außer dem letztgenannten noch jenes im Louvre, die im Freien sitzende Jungfrau mit dem Kinde, den hll. Johannes Baptist und Sebastian, nebst den knieenden Stiftern [6] aus dem bolognesischen

[1] Vasari IV, 35: ,Melzo gentiluomo milanese, che nel tempo di Lionardo era bellissimo fanciullo e molto amato da lui.' Vgl. Amoretti p. 53 in nota.

[2] Vasari IV, 51. Vasari nennt ihn: ,persona molto pratica ed intendente.'

[3] Vgl. Zeitschrift f. b. K. XVII, 50.

[4] Maria mit Kind, welches, auf einem Tische sitzend, nach einer Blume langt. Abbild. bei Woltmann, Malerei II, 563.

[5] Lermolieff, Die Galerien 2c. S. 206 ff. Ders., Die Werke 2c. S. 468, Note 1. Waagen (Treasures of Art III, 201) beschreibt das Londoner Bild, damals noch bei Lord Northwick.

[6] Nach Vasari (IV, 51) 1500 gemalt.

Hause Casio. Das männliche Portrait in der Ambrosiana aber wird dem Künstler mit Unrecht zugeschrieben.

Boltraffio's Werke sind alle mit großem Fleiß durchgebildet, und zwar in stetem Anschluß an die Principien Leonardo's; besonders die Bildnisse zeigen sorgfältige Modellation. Den Menschen im Affect darzustellen, ist ihm nicht gegeben; aber neben weicher Anmuth der Madonnen und Kinder gelingt ihm eine ernste Einzelfigur, wie jene der hl. Barbara. Der Maler wurde übrigens auch zu öffentlichen Aemtern in seiner Vaterstadt berufen. Am 15. Juni 1516 ist er gestorben.

Marco d'Oggiono, von Vasari ‚Uggioni' genannt, ist um 1470 geboren und lebte bis 1530 [1]. Baldinucci, wie Lanzi, gedenken seiner nur kurz, während Bossi im ‚Cenacolo' nicht günstig über ihn urtheilt. Vasari berichtet, daß er in S. Maria della Pace zu Mailand die Himmelfahrt Mariä und die Hochzeit von Cana gemalt habe. Diese Fresken wurden nach Aufhebung des Convents von der Wand gelöst und in die Brera [2] übergeführt. Daselbst finden wir noch mehrere seiner Werke, so den mit ‚Marcus' bezeichneten hl. Michael als Ueberwinder Lucifers [3], die Jungfrau mit den hll. Joseph, Elisabeth, dem kleinen Johannes und Zacharias [4]. Eine Madonna von ihm besitzt ferner die Galerie Bonomi-Cereda und die Ambrosiana in Mailand; Marienbilder finden sich auch in Berlin [5], zu Hampton-Court. Morelli schreibt ihm den Salvator mundi des Palazzo Borghese in Rom zu, welcher schon von Papst Paul V., der das Bild über seinem Lager aufgehängt hatte, für ein Werk Leonardo's angesehen wurde. Die Hand mit ihren steifen, leblosen Fingern ist aber charakteristisch für jenen Maler. Zackige Aermelfalten, sowie schwarze Schatten und scharfe Lichter finden sich ebenfalls in allen Werken Marco's [6]. Energisches Colorit vereinigt sich bei ihm mit ziemlich derber Formsprache und gewisser Uebertreibung des leonardesken Kopftypus. In der Ambrosiana findet sich auch jene Copie von Leonardo's heiligem Abendmahl, welche mit Marco's Namen in Verbindung gebracht wird. Als dessen bestes Werk wäre vielleicht die Altartafel in einer nördlichen Seitenkapelle von S. Eufemia in Mailand hervorzuheben, jene thronende Maria mit vier Heiligen und drei Engeln, gutbewegte, charakteristische Gestalten, die in schlicht symmetrischem Aufbau und leuchtendem Colorit sich gruppiren. Nur die weiblichen Köpfe haben etwas Geziertes an sich.

---

[1] Nach dem von Lanzi angeführten Nekrolog, vgl. Vasari IV, 52, nota 3.

[2] Brera, Corridor Nr. 14. 19.

[3] Nr. 445. Stich bei Rosini, Storia IV, 212. Die Gestalten sind schwerfällig, das Colorit ist lebhaft.

[4] Von Fumagalli in der ‚Raccolta' gestochen.

[5] Maria sitzt auf einer Rasenbank. Das Kind segnet den hl. Ambrosius; daneben Paulus und S. Georg.

[6] Lermolieff, Die Galerien &c. S. 209.

Zeitgenosse und Nachahmer des Marco d'Oggiono war der wenig bekannte und allerdings auch wenig beachtungswerthe Nicola Appiani, von dem man in der Brera die Anbetung der Könige und eine Taufe Christi sehen kann [1]. Morelli schreibt diesem Maler auch das Altarbild in der Sacristei von S. Maria delle Grazie (Mailand) zu, sowie die Vermählung der hl. Katharina, in der Turiner Galerie. Vasari und Lomazzo erwähnen diesen Maler nicht, wohl aber Amoretti [2].

In größerer Selbständigkeit als Marco d'Oggiono tritt uns Cesare da Sesto entgegen, welcher um 1480 in Sesto Calende am Lago Maggiore geboren wurde. Wann und wo er gestorben, ist nicht zu ermitteln; nach 1523 hat er noch gelebt. Er besuchte Rom und arbeitete bei Raffael. Vasari gedenkt seiner, indem er ihn mit einem gewissen Bernazzano in Societät bringt, welcher Landschaften und Thiere, aber nicht Figuren zu malen geschickt war; an einer andern Stelle citirt er von ihm die Taufe Christi, eine Herodias und ein großes Bild des hl. Rochus [3]. Das früheste Werk desselben scheint die Anbetung der Könige in der Casa Borromeo (Mailand) zu sein; denn es treten hier jene Einflüsse zu Tage, die der lombardische Maler in Florenz theils von Lorenzo di Credi, theils von Albertinelli, sowie zu Siena von Pinturicchio in sich aufgenommen hatte. Aus seiner Frühzeit möchte auch das Rundbild der Madonna mit den beiden Kindern datiren, welches in der Sammlung des Herzogs Melzi sich befindet [4]. Daß jener ‚Cesare Milanese', von dem Vasari bemerkt, er habe im Auftrage des Castellans von Ostia in Gemeinschaft mit Peruzzi in der ‚Rocca' daselbst al fresco gemalt, Cesare da Sesto gewesen, ist sehr wahrscheinlich. Während der Jahre 1507 bis gegen 1512 dürfte er hauptsächlich in Mailand beschäftigt gewesen sein, und zwar unter dem directen Einfluß Leonardo's; dafür zeugen: das Madonnenbild im Louvre, die Herodias des Belvedere zu Wien, ein hl. Hieronymus bei Sir Francis Cook in Richmond, das schöne Madonnenbild der Esterhazy-Galerie in Budapest, und auch die große Tafel ‚Anbetung der Könige', jetzt im Museum zu Neapel, welche Cesare für eine Kirche von Messina gefertigt hatte. In all diesen Bildern verräth er sich als Nachahmer Leonardo's, wogegen die Darstellung des hl. Rochus, aus der demselben gewidmeten Kirche zu Mailand, beweist, daß später Raffael, mit dem er, wie Lomazzo berichtet, in Rom auf freundschaftlichem Fuße stand, sein Vorbild geworden ist [5]. Aus einem der

[1] Brera Nr. 84. 85.

[2] Memorie storiche etc. p. 156. Vgl. Lermolieff, Die Galerien 2c. S. 209.

[3] Vasari V, 101 s. Die von Vasari citirte ‚Taufe Christi' befindet sich jetzt im Palazzo Scotti zu Mailand. Uebrigens tragen die Werke des Cesare keine Signatur.

[4] Lermolieff, Die Galerien 2c. S. 211. Eine Copie des Tondo unter dem Namen Luini's in den Uffizien zu Florenz Nr. 1013.

[5] Das Bild des hl. Rochus gehört jetzt der Sammlung des Duca Melzi an. Vgl. Lermolieff, Die Galerien 2c. S. 212.

im sogenannten Leonardobuch des Louvre enthaltenen Studienblätter[1] könnte man fast schließen, der Maler habe sich 1520 noch immer in Rom befunden: es stellt den Kampf mit dem Drachen dar und zeigt auf der Rückseite drei Figuren, darunter auch jene der Mutter des besessenen Knaben aus Raffaels Transfiguration, welche 1519—1520 entstanden ist. Arbeiten Cesare's aus späterer Zeit glaubt Morelli in den drei Madonnen zu erkennen, mit dem Kinde in den Armen und zwei Heiligen zur Seite, welche sich in der Ermitage zu Petersburg[2], in London bei Lord Monson, und in der Brera befinden, erstere beiden unter Leonardo's Namen. Cesare war ein recht gewandter Techniker, dies bekunden auch Röthelzeichnungen in Windsor: der hl. Sebastian und die trefflichen, an Raffaels Weise gemahnenden zwei Studien zum Christkinde[3], denen sich noch andere in der königlichen Bibliothek zu Turin und in der Venezianischen Akademie zugesellen.

Bernazzano, mit dem Cesare gemeinschaftlich arbeitete[4], war der Landschaftsmaler der Schule Leonardo's. Lomazzo gedenkt lobend gewisser Fresken desselben, bemerkt aber nicht, wo sie gewesen seien, dagegen erwähnt er, daß die sehr frische und üppige Landschaft auf der Taufe Christi von jenem Maler stamme, die uns in der That einen günstigen Begriff von des Autors Sorgfalt und Farbensinn zu vermitteln im Stande ist.

Giampietrino oder Giampedrino wird von Lomazzo als ‚Pietro Rizzo Milanese' angeführt; aber weder das Jahr seiner Geburt noch das des Todes wurden ermittelt, noch giebt es von ihm bezeichnete Werke. Die größere Zahl der unter seinem Namen vorhandenen Bilder gehört nur der Werkstatt an, so auch die hl. Katharina im Pitti[5] und ein Eccehomo in der Turiner Akademie[6]. Mit Marco d'Oggiono wird er zuweilen verwechselt, unterscheidet sich aber wesentlich von ihm durch lebensvoller gebildete Hände und kühleren Fleischton. Zu den besseren Werken des Künstlers gehört neben der Madonna in der Galerie Borghese zu Rom noch eine ähnliche in der Villa Albani, wo sie dem Salaino zugeschrieben wird[7]. In Mailand finden wir: einen hl. Rochus, bei Donna Laura Visconti-Venosta; die Nymphe Egeria, beim Marchese Brivio; eine hl. Magdalena in der Brera; eine zweite im Museo civico; bei Poldi-Pezzoli Maria mit den Kindern, dort dem Cesare da Sesto zuertheilt[8]. Diese Werke überragt eine Madonna bei John Murray in London. Die sogen. ‚Colombina' der Ermitage zu Petersburg, dort unter Luini's Namen,

[1] Nr. 6782 im Leonardobuch des Vallardi.

[2] Im Buche des Morrigia (La Nobiltà di Milano [1595] V, 277) als Werk des Cesare da Sesto angeführt.

[3] Abbild. bei Lermolieff, Die Galerien 2c. S. 212 f.

[4] ‚fece compagnia' bemerkt Vasari (V, 102). Lomazzo, Trattato III, cap. 1.

[5] Pitti Nr. 381. [6] Turin Nr. 240. [7] Rom, Villa Albani Nr. 9.

[8] Abbild. bei Woltmann, Malerei S. 565. Das Motiv ist dem Leonardo nachgeahmt.

ist, nach Morelli, ebenfalls ein Werk Giampietrino's[1]. Zu den größeren Altarbildern desselben gehören: die Tafel vom Jahre 1521, in der Kirche S. Marino zu Pavia, und die Krippe mit musicirenden Engeln in S. Sepolcro zu Mailand. In der Werkstatt mögen niederländische Maler, die damals häufig nach Italien kamen, thätig gewesen sein.

Zu den Künstlern, welche von Leonardo ausgingen, gehört auch Sodoma, dessen fernere Entwicklung sich in der Schule von Siena vollzieht, wo er besprochen worden ist.

Von Bernardino de' Conti, welcher zu den Nachahmern Leonardo's gehört, ist bereits S. 448 die Rede gewesen.

Ambrogio de Predis, jener lombardische Bildnißmaler, erst von Morelli gewürdigt und dem Dunkel entrissen, dürfte zwischen 1450—1460 in Mailand geboren sein[2]. Sein erster Lehrer war vielleicht der Miniaturist Cristoforo de Predis. Er gehört nicht zu den unmittelbaren, aber zu den indirect beeinflußten Nachfolgern Leonardo's, und zeichnet sich durch feine Beobachtung des Lebens, wie durch ernste, gediegene Auffassung vortheilhaft aus. Schon im Jahre 1482 war er der begünstigte Portraitmaler des Lodovico Sforza. Als ältestes der vorhandenen Bilder möchte das Profilportrait des Giangaleazzo Maria Sforza zu gelten haben[3], gemalt um 1489, wo der Herzog Isabella von Aragon heirathete. Derselben Zeit entstammt das Profilportrait einer jungen Unbekannten aus dem Hause Sforza, in der Ambrosiana zu Mailand[4], welches, schon um gewisser Zeichenfehler willen, den Gedanken an Leonardo ausschließt[5]. Es folgt demnächst das Bildniß des Francesco di Bartolommeo Archinto, zur Zeit Ludwigs XII. Commandant von Chiavenna, jetzt im Besitz des Herrn Fuller-Maitland zu London, mit der Signatur des Ambrogio Preda und der Jahreszahl 1494. Darnach kämen das Miniaturportrait von Lodovico il Moro, im sogen. ‚Libro del Jesus', der Bibliothek des Fürsten Trivulzio in Mailand angehörig, und ein zweites derartiges Bildniß, den etwa fünfjährigen Maximiliano Sforza darstellend. Der in Versen jenes Codex genannte Maestro Ambrosio dürfte kein anderer ge-

[1] Lermolieff a. a. O. S. 205 f.; mit Abbildung. Von Crowe und Cavalcaselle dem Solario zuerkannt.

[2] Erst Lermolieffs vergleichende Studien haben diesem Maler wieder Anerkennung verschafft. Vgl. Die Galerien ꝛc. (S. 230 ff.), mit der schlagenden Polemik gegen W. Bode, und: Die Werke ꝛc. S. 456 f. In dem von Campori publicirten Document heißt der Maler ‚Zoane Ambroso di predj de Milano'. S. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 238.

[3] Beim Conte Porro in Mailand.

[4] Abbild. zu S. 238 bei Lermolieff a. a. O.

[5] Die Schädelform präsentirt sich etwas sonderbar, auch der Ansatz des Halses zu formlos, sprechend aber und fein gezeichnet das Gesicht der jungen Frau. Ambrogio ist ein gewissenhafter, ernster Maler, seine Modellirung aber zuweilen flach; auch läßt die Zeichnung der Hände zu wünschen übrig.

wesen sein, als de Predis, welcher vielleicht die Söhne des Moro im Zeichnen unterrichtete, sie im September 1499 auf der Flucht nach Innsbruck begleitete und sodann mehrere Jahre am Hoflager dort verblieben ist. In Innsbruck wird er 1502 das Portrait des Kaisers Maximilian gefertigt haben, welches der Ambraser Sammlung zu Wien angehört und Namen des Künstlers, sowie die Jahreszahl 1502 an sich trägt[1]. Maximilians Haupt, vom langen, hellbraunen Haar umgeben, ist mit einem schwarzen Barett bedeckt, seine Brust ziert die Kette des goldenen Vließes. Das Gesicht ist allerdings etwas übermalt. Eine getuschte Federskizze zu diesem Portrait befindet sich unter Leonardo's Namen in der Akademie zu Venedig, vereint mit einer solchen zum Bildniß der zweiten Gemahlin des Kaisers, Bianca Maria Sforza, Nichte Lodovico il Moro's, daneben auch noch die sehr zierliche Studie zu einem segnenden Christuskinde[2]. Morelli weist dem Ambrogio entschieden auch das von allen Schriftstellern über Malerei auf Leonardo bezogene Portrait der Bianca Maria Sforza in der Ambrosiana zu und meint, daß sie als Braut des Kaisers, also 1493, dargestellt sei. Sie trägt denselben Perlenschmuck an Hals und Brust, wie auf der Federskizze zu Venedig. 1525 gehörte dieses Bild noch dem Taddeo Contarini daselbst und wurde vom Anonymus[3] des Morelli als Portrait der Braut Maximilians beschrieben. Der Name des Autors war zwar nicht bekannt; es fiel aber weder dem Besitzer noch dem Referenten ein, es als Werk Leonardo's zu betrachten. Ein Bild Ambrogio's auch bei Giov. Morelli[4]. Die Familie Maggi in Mailand und Herr G. Frizzoni daselbst können sich ebenfalls rühmen, Bildnisse desselben zu besitzen. Alle jene Werke gehören aber der Frühzeit des Malers an, sind hell in der Carnation und haben nicht so vollkommenes Relief wie die späteren von 1510—1515. Das Incarnat erscheint hier auch viel bräunlicher.

Andrea Solario.

Die Künstlerfamilie der Solari stammte, wie auch jene der Lombardi in Venedig, aus dem Dorfe Solaro, der Provinz von Como, war aber schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Mailand ansässig und genoß dort ziemliches Ansehen. Andrea Solario, welcher in der lombardisch-mailändischen Schule eine bevorzugte Stellung behauptet und, was das Technische anlangt, vielleicht als vorzüglichster Maler derselben zu betrachten

---

[1] Abbild. bei Lermolieff, Die Galerien ꝛc. zu S. 230. Inschrift: ‚Ambrosius de pdis mēlanensis 1502.' Von Crowe und Cavalcaselle dem Ambrogio Borgognone zugeschrieben. [2] Abbild. bei Lermolieff a. a. O. zu S. 240.

[3] ‚El ritratto in profilo insino alle spalle de Madonna . . . fiola (nipote) del Signor Lodovico (il Moro) da Milano maritata nello Imperatore Massimiliano fù de mano de . . . Milanese.' S. 88 der Ausg. von Ilg, Wien 1888.

[4] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 240.

ist, dürfte 1460 in Mailand geboren sein [1]. Sein älterer Bruder, Cristoforo, mit dem Zunamen Gobbo, der Bucklige, war Architekt und Bildhauer. Andrea blieb ihm stets zugethan und mag dessen Wanderungen getheilt haben, wie aus der verschiedenen Signatur der Bilder zu erkennen ist [2], daher ihn ältere Schriftsteller als Andrea del Gobbo bezeichnen, wie wenn Cristoforo Vaterstelle an dem jüngeren Bruder vertreten hätte. Wer Andrea's Lehrer gewesen, steht noch nicht fest; in der zarten Modellirung seiner Köpfe darf man wohl jene Schule erkennen, die er bei Andrea, dem Bildhauer, durchgemacht. Keiner der lombardischen Maler nähert sich darin so sehr dem Leonardo, während er in Charakteristik der Hände weit hinter ihm zurückbleibt. Als älteste Werke möchten die kleinen Madonnenbilder zu gelten haben, das eine in der Sammlung Poldi, das andere in der Brera [3], das letztere mit ganz entschiedenen Anklängen an Bramantino [4]. 1490 folgte Andrea seinem Bruder Cristoforo nach Venedig, und dort mag jenes treffliche Bildniß entstanden sein, welches jetzt der Londoner Nationalgalerie angehört [5]. Der Einfluß Giambellino's und mehr noch der Antonello's wird hier recht sichtbar. 1493 scheinen die Brüder wieder nach Mailand zurückgekehrt zu sein. Dem Jahre 1495 gehört das für S. Pietro Martire in Murano gefertigte Madonnenbild, jetzt in der Brera: Maria, etwas ältlich aber würdevoll, sitzt auf der Steinbank und blickt ernst zu dem Kinde auf ihrem Schooße nieder, während Joseph und der greise Simeon anbetend genaht sind. Die Formgebung erinnert durchaus an Leonardo, zugleich prägt sich in der Auffassung Mariä doch viel von Bellini aus, wie das Kopftuch, die kräftigen Schultern, die ganze Haltung beweisen. Jener frühen Zeit gehört auch das tiefergreifende kleine Bild des von Blut und Thränen überronnenen Eccehomo in der Poldisammlung an, vielleicht die Perle seiner Werke. Vom Jahre 1499 stammen die Fragmente eines Triptychons in derselben Galerie, welche der Inschrift nach nicht in Mailand gemalt sind [6]. Sie stellen Johannes Baptist und die hl. Katharina vor; namentlich bei ersterem wird die Nachfolge Leonardo's recht ersichtlich. Zeitlich folgt nun die ebenfalls in der Fremde gemalte kleine Kreuzigung des Louvre, von 1503 [7], und das männliche Bildniß in derselben Galerie [8]. Aus

[1] Crowe und Cavalcaselle VI, 57 ff. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 216 ff. Ders., Die Werke ꝛc. S. 71 ff. Einiges Licht über den Maler verbreitete zuerst Mündler in der Analyse critique de la notice des tableaux du Louvre.

[2] ‚Andreas Mediolanensis' und ‚Andreas de Solario'. Erstere Bezeichnung nur bei den Werken, die fern von Mailand entstanden sind.

[3] Brera Nr. 310. Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 219.

[4] Früher mit der gefälschten Signatur ‚Johannes Bellinus' versehen.

[5] London Nr. 923. [6] Mailand, Poldisammlung Nr. 207. 215.

[7] Louvre Nr. 36.

[8] Louvre Nr. 395. In neuerer Zeit ist dieses sehr verschmutzte Bild als Portrait des französischen Statthalters Charles d'Amboise angesehen worden. Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 74) betrachtet es eher als Portrait Ludwigs XII.

dem Jahre 1505 datirt das zu Mailand gefertigte Portrait des Cristoforo Longoni, jetzt der Nationalgalerie in London angehörig, eine tüchtige Leistung sowohl nach Auffassung als Technik; trefflich hier auch der landschaftliche Hintergrund [1]. Derselben Zeit gehören mehrere Darstellungen des kreuztragenden Erlösers, in denen sich würdige Auffassung des heiligen Gegenstandes bekundet. Als beste derselben möchten wir das Halbfigurenbild in der Galerie Borghese betrachten, welches den duldenden Heiland zwischen einem Soldaten und einem Knecht vorstellt. In diesen Bildern spricht sich immer noch ernster, religiöser Sinn aus.

Damals waren die Franzosen in der Lombardei mächtig. Andrea scheint an dem Statthalter von Mailand, Charles d'Amboise-Chaumont, einen Gönner gefunden zu haben, der ihn an Stelle des vielbeschäftigten Leonardo 1507 an seinen Oheim, den Cardinal Georg von Amboise, nach Frankreich sandte, die Schloßkapelle zu Gaillon auszumalen. Im September 1509 war diese Arbeit vollendet [2].

Der Inschrift nach wäre vor jene Reise die ziemlich triviale ‚Vierge au coussin vert' zu datiren, denn Andrea nennt sich in der Signatur nicht ‚Mediolanensis'. Er mag das Bild als Probe seiner Kunst mit nach Frankreich genommen und dort an die Franziskaner in Blois abgetreten haben. Von diesen kam es später in den Louvre. 1507 hatte er auch das Haupt Johannes des Täufers auf der Schüssel gemalt, ein in der mailändischen Schule damals öfters behandelter Gegenstand, und die Halbfigur des recht edel aufgefaßten Eccehomo, in der Galerie zu Bergamo [3]. Auch den Johanneskopf mag Andrea mit nach Frankreich gebracht haben. Ob der Künstler nach vollendeter Arbeit im Schlosse Gaillon weiterhin in Frankreich sich aufgehalten, ist noch nicht ermittelt. 1515 war er wieder in Italien, wenn auch nicht zu Mailand, wie aus der Inschrift des Bildes ‚Ruhe auf der Flucht' hervorgeht. Diese kleine Tafel, mit schöner Landschaft, erinnert in Ausdruck und Formen sehr an Leonardo. Von jener Zeit ab wissen wir nichts mehr von Andrea. Daß er jenes große Altarbild für die Karthäuser in Pavia nach 1515 gemalt, scheint sehr glaublich [4]. Es stellt die Himmelfahrt Mariä dar und ist in der Hauptfigur von etwas schwerfälliger Bildung, doch nicht ohne Wärme und Innigkeit des Ausdrucks. Das schöne Flußthal, mit seinen Felsen, Burgen und Städten, ist in fast zu genauer Ausführlichkeit geschildert; überhaupt steht die Sorgfalt im einzelnen mit der Größe der Verhältnisse

[1] London Nr. 734.

[2] 1793 fiel die Kapelle der Revolution zum Opfer. Vgl. Deville, Comptes et dépenses de la construction du château de Gaillon, Paris 1860. Dazu auch Calvi, Notizie II, 274.

[3] Einen anderen Eccehomo, bei Baron Speck-Sternburg in Lützschena bei Leipzig, erklärt Lermolieff (Die Werke 2c. Nachtrag S. 484) für auf Täuschung berechnete Copie.

[4] Jetzt in der neuen Sacristei aufgestellt.

nicht recht in Harmonie, so daß man glauben könnte, Andrea sei mit den Werken flandrischer Maler vertraut gewesen [1].

Es scheint, daß dem Solario auch drei Portraits angehören: das eine, in der Sammlung des Herzogs Scotti zu Mailand, unter dem Namen Leonardo's verborgen, dort als Bildniß des Kanzlers Morone angesehen; das andere beim Grafen Castelbarco, dem Raffael zugeschrieben; das dritte im Hause Perego zu Mailand. Morelli kennt nur eine Skizze von Solario's Hand und zwar jene zu dem Bilde in Pavia.

Bernardino Luini.

Dieser hervorragende Maler der lombardischen Schule ist seinen Lebensverhältnissen nach fast ganz unbekannt geblieben. Dem Argellati [2] zufolge war er der Sohn des Giovanni Lutero von Luino, einem romantisch gelegenen Flecken am Lago maggiore, und dürfte wahrscheinlich zwischen 1475 bis 1480 geboren sein. Schüler Leonardo's ist er nicht gewesen, denn das wohl älteste seiner bekannten Werke, die Trauer um den Leichnam des Herrn, im Chore von S. Maria della Passione zu Mailand, zeigt ihn als ganz lombardischen Meister, in dem nur die Richtung Borgognone's sich ausprägt. Erst in seiner zweiten Manier, welche etwa von 1510—1520 andauert, macht sich das Vorbild Leonardo's bemerklich, aber doch weniger indem er der tiefen Beseelung des Meisters nachgeht, als durch Anmuth der Köpfe und Gestalten. Dem Jugendlichen zugethan, sucht er Reinheit und Milde mit Glück bei Heiligen und Engeln zum Ausdruck zu bringen. In seiner dritten oder blonden Manier, welche ihm innerhalb der Jahre 1520—1529 eigen wird, tritt er unabhängig auf. Luini ist kein tiefer, seelenkundiger oder phantasiereicher Maler, aber gewissenhaft und oft von anmuthiger, idealer Frische. Seine Formen sind rund und etwas schwerfällig, die Füße oft zu lang und die Hände, wie bei Giambellino, zu kräftig gebildet. Er hatte viele Nachahmer, deren Arbeiten, sogar jene in der Brera, noch immer ihm beigelegt werden [3].

Zu den charakteristischen Werken seiner ersten Epoche gehören die Fresken, welche er im Hause la Pelucca bei Monza entworfen hatte, und die jetzt, von der Mauer gelöst, theils in der Brera, im archäologischen Museum, im königlichen Schloß und — ein Fragment — im Louvre Unterkunft fanden. Es sind Motive aus dem Alten Testament, der Legende und Mythologie. Als bekanntestes und edelstes jener Bilderfolge ist die Grablegung der

---

[1] Lermolieff (Die Galerien rc. S. 222) hält es für möglich, daß Solario damals auch Antwerpen besucht habe.

[2] Scriptor. Rer. Mediol. II, 816. Vgl. dazu Lermolieff, Die Werke rc. S. 478 ff. Ders., Die Galerien rc. S. 214 ff. C. Brun in: Dohme's Kunst und Künstler III. Bd., Nr. 61.

[3] Lermolieff, Die Galerien rc. S. 216.

hl. Katharina von Alexandrien, der Brera angehörig, zu bezeichnen: Drei Engel halten den ausgestreckten Leichnam der Martyrin über dem offenen Sarkophage. Ein Hauch religiöser Poesie, mittelalterlicher Frische weht uns aus dieser rhythmisch aufgebauten Composition entgegen, die um so mehr Werth hat, da sie Luini's originale Idee versinnlicht; nur ein Mißton stört ihre Harmonie: es sind die zum Grabe einer jungfräulichen Martyrin nicht wohl passenden Reliefs am Sarkophage. Der ersten Epoche des Malers gehören ferner die für das Kloster delle Vetere entworfenen Wandbilder, in denen der Ton Borgognone's noch nachklingt, wie die Auferstehung Christi, Thomas von Aquin u. a. Motive, jetzt in der Brera[1]; dann in derselben Galerie die Madonna aus S. Michele alla Chiusa, ebenfalls ein Frescowerk.

Von Tafelbildern gehört in jene Periode die schon genannte, noch ganz auf Borgognone hinweisende Pietà in S. Maria della Passione.

Unter Leonardo's Einfluß vollzieht sich seit etwa 1510 ein Wechsel in Luini's Auffassung des Formlebens. Es würden in jene Zeit die sechs Fresken zu rechnen sein, welche aus dem Hause Litta zu Mailand in den Louvre gekommen sind, besonders jene aus S. Maria della Pace. Letztere werden aber von der neueren Kritik für Gaudenzio Ferrari in Anspruch genommen[2]. An Tafelbildern gehören hierher: ‚der jugendliche Christus, im Tempel lehrend‘, ein Bild von klarem Ton, zartem Schmelz der Ausführung wie guter Charakteristik[3], und die ‚Modestia e Vanità‘, in der Galerie Sciarra zu Rom[4] — diese beiden Charaktertypen in Halbfiguren —, mit solchem Anschluß an Leonardo behandelt, daß man jenes Bild, wie das vorige, lange Zeit für Werke des letzteren angesehen hat. Ihnen folgen: die etwas schwerfällige Madonna mit dem Kinde in der Rosenlaube, und jene von 1515, beide in der Brera; die farbenprächtige Geburt Christi in der Galerie zu Bergamo; ein ähnliches Bild im Museum zu Berlin; die große heilige Familie, sowie der junge Tobias mit dem Engel in der Ambrosiana; die Enthauptung Johannes des Täufers in den Uffizien. Die Galerie zu Wien besitzt: Salome mit dem Haupte des Johannes; der Louvre: denselben Gegenstand und eine heilige Familie; die Galerie zu Pest: eine Madonna mit dem Kinde, nebst den hll. Katharina und Barbara. Zumal durch Tafelbilder ist Luini's leonardeske Epoche am reichsten vertreten, und sie haben ihn öfters zum Doppelgänger jenes großen Meisters gestempelt; aber es fehlt ihnen doch das innere Feuer und die tiefere Charakteristik desselben: so ist die Madonna in der Rosenlaube ein inhaltlich recht unbedeutendes Werk.

Nach dem Jahre 1520 erreicht Luini den Höhepunkt seiner Entwicklung, und zwar ohne daß der Einfluß Leonardo's sich ganz verloren hätte.

---

[1] Mailand, Brera Nr. 23. 30.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 480 f.

[3] London, Nationalgalerie.

[4] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 214 f.

Dieser Zeit gehört an: das 1521 begonnene, im Jahr darauf vollendete Fresco der Geißelung Christi [1], jetzt der Ambrosiana gehörig, ein Werk, zwar ohne tieferen Gehalt, aber doch von würdigem, in der Charakteristik des Schrecklichen maßvollem Ausdruck; daselbst auch die thronende Jungfrau mit den hll. Barbara und Antonius, nebst einem besonders lieblichen musicirenden Engel.

1523 finden wir den Künstler in Legnano, wo er etwa über ein Jahr verweilte und unter anderen Sachen auch das aus 15 Abtheilungen bestehende große Altarwerk malte. 1525 vollendete er die Fresken in der Wallfahrtskirche zu Saronno. Er schilderte hier die Vermählung der Jungfrau Maria; Anbetung der Könige; Darstellung im Tempel; Christus unter den Schriftgelehrten, figurenreiche Objecte, etwas gedrängt in der Anordnung und mit schwerfällig sich bewegenden, allzu kurzen Figuren, im Ausdruck aber von großer Zartheit und Wärme des Gefühls. Außer diesen Bildern sieht man noch im Kuppelraum: die hll. Rochus und Sebastian; im Chor oben Evangelisten, Sibyllen, Kirchenväter, endlich die Einzelgestalten der hll. Apollonia und Katharina, welche sich durch Schmelz der Behandlung und Anmuth der Geberde auszeichnen.

1528 begann Luini die Fresken in Lugano, welche zu seinen vornehmsten Werken gehören; zumal in dem großen Passionsbilde am Chorbogen tritt er durchaus selbständig hervor. Auch hier ist die Gruppenbildung zu gedrängt; im einzelnen aber finden sich Züge von großer Lebendigkeit und hoher Anmuth. Ergreifend wirken besonders die Gestalten des Johannes und der Magdalena, obgleich sie zu kurz und breit gerathen sind. Die Auffassung der Kreuzesscene enthält noch viel Mittelalterliches: so ist der Erlöser von wehklagenden Engeln umringt, und die Seelen der Schächer werden, eine vom Engel, die andere vom Teufel in Beschlag genommen, wie bei den Malern des Trecento.

Werke Luini's aus späterer Zeit findet man auch in Como, so die Anbetung der Könige; im nördlichen Seitenschiff eine Geburt Christi, mit lieblichen Engeln, dann eine thronende Jungfrau, mit Heiligen und Stifter. Den Stil jener reifen Epoche vertreten auch die Pietà, in S. Giorgio al Palazzo zu Mailand, und ein kreuztragender Christus, der Casa Poldi angehörig. Die Privatgalerien jener Stadt sind überhaupt voll von Werken Luini's. Die Mehrzahl seiner Bilder ist aber ungezeichnet, daher das Urtheil oft nicht leicht; Morelli kennt solcher mit Namen nur vier, und diese gehören der letzten Epoche des Malers an [2].

[1] Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei II, 568.

[2] Handzeichnungen Luini's sind selten. Er bediente sich hier, wie Gaudenzio Ferrari, sowohl der Kreide mit Weiß als auch der Feder und der Tusche. Einige derselben führt Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 480, Note 1) an.

Luini, Thronende Madonna mit den Heiligen Barbara und Antonius.
Ambrosiana in Mailand. (Zu S. 812.)

Gaudenzio Ferrari.

Dieser thätige und energische Maler ist zu Valduggia, im Alpenthale Piemonts, 1484 geboren und lebte bis 1549. Von seinen Verhältnissen wurde sonst nichts bekannt[1]. Lomazzo, der in früher Jugend sicher in der Lage war, Gaudenzio persönlich kennen zu lernen, oder doch als Schüler eines Eleven von ihm instruirt sein mußte, stellt ihn uns als Zögling des Scotto in Mailand, dann als solchen des Luini dar. Von ersterem wissen wir gar nichts. Daß Luini in einer gewissen Periode auf ihn einwirkte, dafür findet Morelli den kräftigsten Beweis in den für S. Maria della Pace gemalten, jetzt in der Brera unter Luini's Namen aufgestellten Fresken, welche er dem Gaudenzio zuerkennt[2]. Nach alter Tradition war letzterer ein frühreifes Talent; dazu kommen gewisse an Macrino d'Alba und die Oldoni von Vercelli gemahnende Eigenheiten, die es glaublich machen, der Künstler habe, ehe er Mailand aufsuchte, in Vercelli Unterricht empfangen. Daneben wissen wir aus Documenten, daß Gaudenzio Ferrari nur in der Lombardei thätig gewesen ist, wo auch fast alle seine Werke sich noch vorfinden. Weder Lomazzo noch Vasari berichten von einem Verhältniß des Malers zu Raffael; ebensowenig kann ein Aufenthalt in Perugia angenommen werden.

Im Jahre 1508 erhielt der vierundzwanzigjährige Maler Auftrag für eine Kirche von Vercelli. Das Document hierüber bezeichnet ihn bald als Ferrari, bald als Vinci; letzterer ist der Familienname seiner Mutter, den er auch auf dem schönen Triptychon in der Kirche von Arona gezeichnet hat. Mehrere Jahre brachte er in Varallo zu, daher er 1508 und 1509 auch ‚Gaudentius de Varali' genannt wird.

Als früheste Tafelbilder mögen die vier kleinen Stücke der Turiner Sammlung[3] zu gelten haben, in denen lombardische Originalität sich ausspricht; dann folgt ein mehrtheiliges Altarwerk in der Kirche zu Arona, dessen Hauptbild Maria in Anbetung des neugeborenen Kindes vorstellt. Links sieht man die hll. Katharina und Barbara, rechts Augustinus und Petrus Martyr, dazu eine knieende Stifterin aus dem Hause Borromeo, darüber in der Mitte die Halbfigur des segnenden Gott Vaters. Besondere Anmuth prägt sich in den Engeln aus; Ruhe und Milde beherrschen die ganze Composition. Von 1515 datirt das ebenfalls aus sechs Tafeln bestehende Altarwerk in

[1] Vasari (IV, 652) nennt ihn ‚pittore eccellente, pratico ed espedito', fügt aber dem nur wenige Zeilen an, augenscheinlich wenig informirt und interessirt. Vgl. über den Maler: G. Bordiga, Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari, pittore e plasticatore, Milano 1821. Bordiga-Pianazzi, Opere etc. disegnate ed incise, dirette e descritte etc., Milano 1835. Dazu Lermolieff, Die Werke 2c. S. 480 ff.

[2] Lermolieff, Die Werke 2c. S. 480 f. Brera Nr. 1. 4. 40. 41. 62. 67.

[3] Turin Nr. 52. 53. 57. 58.

S. Gaudenzio zu Novara. Wir sehen hier die thronende Jungfrau mit vier Heiligen, daneben wieder je zwei auf besonderen Tafeln, darüber in der Mitte das durch Engel gestützte, von Maria und Joseph verehrte Christuskind, daneben die Verkündigung. Auch hier prägt sich Milde und Weichheit der Empfindung aus, aber nicht jener süßliche Zug wie in der Schule Leonardo's. Ornamente und zierliche Goldsäume geben dem Bilde einen alterthümlich feierlichen Charakter. Etwas schwer und groß sind die Hände. Nicht viel später mag die Tafel, Vermählung der hl. Katharina, in der Sacristei des Domes von Novara datiren: Mild im Ausdruck und lieblich in der Bewegung ist auch hier Maria; aber das Kind hat etwas Unruhiges, Barockes an sich; ernst und feierlich dagegen die hl. Katharina. Bald nach 1515 dürfte jene Tafel der ‚Vermählung Mariä' im Dom zu Como entstanden sein, die sich durch besondere Schönheit der Köpfe bemerklich macht. Ebendaselbst ein Altarbild, die Flucht nach Aegypten. Eine andere Darstellung des Sposalizio, aus früher Zeit, aber grau in grau, besitzt die Ambrosiana. Auch beim Duca Scotti in Mailand sieht man ein gutes frühes Bild, die Geburt Christi.

Gaudenzio's edelste Fresken, noch mit rein lombardischem Gepräge, zieren die Kapelle der hl. Margaretha in S. Maria delle Grazie zu Varallo. Er malte hier: ‚Darstellung im Tempel' und ‚Jesus unter den Schriftgelehrten', letzteres ein höchst lebendiges und an Charakteristik reiches Bild; sehr zart ist die Gestalt Christi, von erhöhtem Standort aus die Scene beherrschend. Gefühlvoll erscheint auch die Präsentatio, mit einer edlen Maria, dem lieblichen, frischen hl. Joseph und einem anmuthigen Kinde. Angesichts dieser Fresken verstehen wir, daß Gaudenzio den Luini an Tiefe der Auffassung und Gemüth weit überragte, wenngleich er an Sorgfalt der Ausführung hinter ihm zurückbleibt. Zuweilen verliert er das Gleichgewicht und wird barock; auch sind viele der größeren Compositionen mit Figuren überfüllt; in seinen besten Werken jedoch steht er wenigen Zeitgenossen nach, ja manchmal dürfte Gaudenzio selbst den Vergleich mit Raffael nicht zu fürchten haben. Dies beweist die große Passionsdarstellung, welche er bis 1513 in jener Kirche an der Wand des Chores vollendete. Das Mittelstück, die Kreuzigung, ist von 20 Motiven aus dem Leben des Herrn und der Jungfrau begleitet, bei der Verkündigung anfangend und mit der Auferstehung schließend. Wie später in Lugano, wünschten auch hier die Mönche Leben und Leiden des Erlösers dem Volke lebendig vor Augen zu stellen; aber während Luini dort in einem mächtigen Bilde seine Aufgabe concentrirte, war Gaudenzio bemüht, ausführlich und stufenweise zu erzählen. Es sind zwar nicht alle Bilder gleichwerthig; im ganzen aber darf man behaupten, daß jene Epoche kaum eine fernere so religiös empfundene Darstellung des heiligen Gegenstandes hervorgebracht hat, in der die Sprache mittelalterlicher Kunst lebhaft nachtönte. Das Hauptbild leidet allerdings an Ueberfüllung, da man Volks-

scenen nicht missen wollte, die Hauptmomente sind aber doch abgegrenzt. Am oberen Giebelfelde erscheint, getragen von zwei Engeln, Jesaias im Rundbild, eine mächtige Prophetengestalt; hier findet man auch die Signatur des Malers von 1513.

Weiterhin bietet der steil aufragende Sagro Monte in seinen 46 Kapellen noch tüchtige Arbeiten von Gaudenzio[1], so die Fresken in jener der drei Könige, welche trotz schlechter Erhaltung noch manchen frischen Zug erkennen lassen; ferner in der Kapelle der Kreuzigung den Tod des Herrn, wieder mit zahlreichen Volksgruppen und am Gewölbe mit einem Chor herrlicher Engel, das Ganze aber Product aus des Malers reiffster Zeit. Es scheint, daß derselbe mit Vorliebe sein schönes heimathliches Alpenthal öfters besuchte, um an dieser ehrenvollen, echt christlichen Aufgabe thätig zu sein. In Morbegno, jenem Ort, wo Gaudenzio seine Lebensgenossin, Maria della Foppa, gefunden, sieht man von ihm noch in der Kirche S. Antonio eine Frescolunette der Geburt Christi; in der Pfarrkirche seines Geburtsortes, Valduggia, dasselbe Motiv. In solchen wiederkehrenden Aufgaben ist er doch immer frisch und niemals ermüdend.

In die dreißiger Jahre fallen gewisse Arbeiten in Vercelli. Zunächst in S. Cristoforo die mit 1532 beginnenden Fresken, welche alle Wände des Kreuzschiffes bedecken. An der Ostwand sieht man wieder eine mächtige, mit vielen Gruppen ausgestattete Scene des Calvarienberges, nebst schönen, trauernden Engeln; unten der knieende Stifter. Im nördlichen Querschiff sodann vier große Wandbilder von 1534, nebst Gefolge kleinerer Motive aus dem Leben der Madonna, Geburt Christi, Anbetung der Könige; daneben eine umfangreiche Darstellung der Himmelfahrt Mariä, von stürmischer Gewalt des Ausdrucks: In weißem, sternbesätem Gewande, von majestätischer Fülle, schwebt die Himmelskönigin unter Engelchören empor, von Gott Vater empfangen, während unten die Apostel schmerzlich bewegt nachschauen. In den übrigen Motiven herrscht aber durchgehends schon genremäßige Auffassung, so namentlich bei der Geburt Mariä, dazu viel Zeitcostüm und Nebensächliches, wie beim Sposalizio und den drei Königen. Das ganze Werk ist in lichten, frischen Tönen und sehr breit gemalt. Recht lebensvoll und poetisch wirkt noch die von 1532 datirte Glorie der hl. Magdalena an der Querwand des südlichen Armes, ein Bild, welches unter der Belagerung von 1704 manche Schäden davontrug. Die Büßerin, in langes Lockenhaar eingehüllt, wird von jubelnden Engelschaaren zum Himmel emporgeführt.

Im kleinen Oratorium von S. Caterina finden sich nur noch Reste von Wandbildern aus dem Leben der Martyrin: ihre Verurtheilung; die Scene am Rade, dann die Heilige, ihr Marterinstrument der hl. Jungfrau darbietend;

[1] Vgl. dazu Lübke (Geschichte der ital. Malerei II, 471), welcher dem Maler volles Recht widerfahren läßt.

dabei eine andächtige Bruderschaft als Stifterin. Zu den gefühlvollsten Werken des Malers gehört aber jenes Bild in S. Bernardino, welches den Erlöser darstellt, voll Trauer auf dem Kreuze sitzend, woran man ihn zu heften sich anschickt. Man kann die Scene nicht ergreifender schildern, als es Gaudenzio gethan hat.

An diese Werke schließen sich die Fresken der Wallfahrtskirche bei Saronno, vom Jahre 1535, wo Gaudenzio, neben Luini wetteifernd, die Kuppel mit Chören musicirender Engel ausstattete, die an frischer Lebendigkeit nichts vermissen lassen.

Die Brera in Mailand enthält noch eine Anzahl der aus S. Maria della Pace stammenden Bilder zum Marienleben; aber hier ist neben decorativer Leichtigkeit genrehafter Ton vorwaltend. Die Kirche S. Ambrogio daselbst besitzt in der ersten Kapelle rechts Fresken von ihm, worin namentlich die Kreuzabnahme durch edle Gruppen hervorragt. Auch hier waltet decorativer Stil. Noch in der letzten Arbeit, den Bildern der südlichen Kapelle von S. Maria delle Grazie, bewahrt Gaudenzio Frische und Energie der Pinselführung. Es ist die figurenreiche Kreuzigung, wesentlich mit jener zu Varallo übereinstimmend. Würdevoll sind auch Gestalt und Antlitz Christi geblieben, nicht minder tief empfunden die ihn begleitenden Engel.

Von Tafelbildern wäre die ‚Kreuztragung', zu Canobbio am Lago maggiore, als eines der vornehmsten zu nennen, wo allerdings gedrängte Compositionsweise recht störend sich bemerklich macht, aber doch ein Hauch edelsten Gefühles durchgeht. Der Gesammtton ist etwas kühl, aber nicht unharmonisch. Der Spätzeit gehören an: Die Grablegung, in der Turiner Galerie, und die thronende Jungfrau, mit den hll. Mauritius und Martinus, ebendaselbst.

Von Raffaels Einflüssen bemerkt man in Ferrari's Werken nicht mehr, als was die bekannten Stiche bei jedem großen Maler Italiens bewirkt haben mögen. Nur wenig Kunde von seiner Bedeutung und seinen Arbeiten gelangte nach Rom, wie uns Vasari's dürftige Notizen erkennen lassen.

E. Die Venezianer.

Die letzte Phase in der Entwicklung venezianischer Malerei trifft zusammen mit dem politischen Verfall der Republik. Im Orient hatte der vordringende Islam ihr den lang behaupteten Besitz entrissen, an den Kirchenstaat hatte sie Ravenna und die Romagna verloren; dazu kam die Entdeckung des Seeweges nach Ostindien (1498), welche den levantinischen Handel auf andere Bahnen führte und Venedig des Vorrechtes beraubte, Stapelplatz für die Güter des Morgen- und Abendlandes zu sein. Noch immer waren freilich die Städte des venezianischen Festlandes an den Löwen von S. Marco gefesselt und Reichthümer genug aufgesammelt in den Palästen der Nobili und Handelsfürsten, um üppiges Genußleben zu fördern, wozu auch die Kunst das Ihrige

beitragen mußte. Nur durch malerische Gedanken suchte diese in der Lagunenstadt ihre Existenz zu sichern, ihre Aufgabe zu erfüllen. Sie erhebt sich nicht aus dem farbenglühenden Dunstkreis der Lagunen, und mit Correggio theilt sie den Ruhm, der höchsten Augenlust zu dienen, das in Raum und Licht sich spreizende Sinnliche den edelsten Problemen christlicher Malerei unterzuschieben. Die Gestalten Giorgione's, Tizians haben zwar nicht die nervöse Reizbarkeit und das Bewegliche, wie diejenigen Correggio's, sie sind aber ebenso genußfähig, ja vielleicht noch materieller und anspruchsvoller. Und Correggio blieb auch nicht ohne Einfluß auf jene Vertreter der neueren venezianischen Malerei.

Der sprichwörtliche Vorzug ist hier das Colorit, das ja schon im Quattrocento durch die Bellini jene Durchbildung erreicht hatte, daß ein höherer Grad kaum denkbar schien, jetzt aber zu wahrhaft berauschender, dämonischer Wirkung sich auslebt, indem man alle Spiele des Lichtes in der Luft, auf den Flächen neu ergründet und alles, was dem menschlichen Auge Wohlgefallen bieten kann, herbeiholt, um die ‚Ekstase der Sinnenlust' zu vollenden, jenes Bacchanal, wie es Tizian feiert und wie es, im Grunde ähnlichen Charakters, in den Fresken Allegri's sich austobt.

Als Begründer der neuen Entwicklung ist Giorgione [1] zu bezeichnen, welcher nach kurzem Wirken von Tizian abgelöst wurde, der dann, im Centrum der venezianischen Kunstproduction stehend, innerhalb eines langen Lebens durch umfassende Thätigkeit auf alle Richtungen der Malerei gewaltigen Einfluß übte.

Giorgione.

Dieser Mitschüler Tizians im Atelier Giambellino's ist als illegitimer Sprosse der zu Castelfranco angesessenen vornehmen Familie Barbarella dort oder in Vedelago um 1477 geboren [2]. Seine Kindheit entbehrte des Vaterhauses und elterlicher Liebe; auch ließen erst spätere Nachkommen jener Barbarella des Malers sterbliche Reste in die Heimat holen, wo sie in der alten Kirche S. Liberale ihre Stätte fanden. Giorgione dürfte früh nach Venedig gekommen sein, wo er bald durch gesellige Talente, besonders als Musiker in der höheren Gesellschaft Eingang fand. Was die künstlerische Erziehung anlangt, wissen wir nur, daß er in der Schule Bellini's gewesen ist, dort durch selbständiges Erfassen malerischer Aufgaben sich bemerklich machte und auf den Mitschüler Tizian großen, dauernden Einfluß übte. Anfangs noch am Traditionellen haftend, malte er religiöse Gegenstände, bald aber ward er durch Natur und Anlage dem sogenannten Sittenbilde zugeführt,

---

[1] Vasari IV, 91 ff. Crowe und Cavalcaselle VI, 154 ff. Lermolieff, Die Werke zc. S. 178 ff. W. Schaufuß, Giorgione's Werke, Leipzig 1884 (verfehlt). Ridolfi, Maraviglie dell' arte. Dolce, Dialogo. Deutsche Ausgabe von Eitelberger, in den Quellenschriften, II, Wien 1871.

[2] Vasari (IV, 92) nennt 1478.

welches in der Verbindung mythologischer oder allegorischer Motive mit landschaftlicher Scenerie seine Ziele behauptet. Die Natureindrücke des Geburtsortes wurden für den Maler bestimmend, denn wir können ihn als den ersten unter den jüngeren Venezianern betrachten, welcher den Anregungen Bellini's folgte, der Landschaft mehr Ansehen zu verschaffen. Die Scenerie, wie dieselbe Giorgione vertraut war, ist jenes üppige Land mit Waldesgründen, Landhäusern und Rebengeländen, welches zur Naturpoesie auffordert. Giorgione war aber eine sinnliche Natur[1] ohne jede Anlage zum Dramatiker, übte sich nie in strenger Selbstschulung an hohen, idealen Zielen, sondern blieb innerhalb der Grenzen eines genußfreudigen Existenzmalers, in dessen Werke der Kritiker heute wohl viel tiefere Gedanken hineinzutragen gewohnt ist, als sie der leichtlebige, auf Farbenreiz bedachte Künstler je zu produciren im Stande war.

Wie wir aber vom Leben Giorgione's nur dürftige Kenntniß besitzen, so hat kritisches Forschen die vielen ihm zuerkannten Bilder gesichtet und ihre Anzahl auf ein bescheidenes Maß zurückgeführt.

Zunächst hatte Giorgione in Castelfranco für Tuzio Costanzo in dessen Familienkapelle Wandbilder ausgeführt, die nicht erhalten sind. Dagegen findet man das Altarblatt jener Kapelle im Chor der neuen Kirche S. Liberale. Es ist dieses das einzige historisch beglaubigte Werk Giorgione's und Hauptmonument, von dem die Kritik auszugehen hat. Auf quadrirtem Marmorboden erhebt sich ein übermäßig hoher Sockel, wo Maria mit dem Kinde thront. Lehne, Sitz und Sockel sind mit Teppichen behangen. Unten stehen S. Francesco und Liberale, letzterer geharnischt, mit weißer Fahne; beide Figuren sind jung und bartlos. Ueber die Schranken hinweg blickt man auf die Umgebung eines Sees. Von geistigem Zusammenhange der vier Personen in jener Composition ist nichts zu merken; die obere Gruppe, Maria[2] und das recht müde dreinschauende Kind, führen in ihrer luftigen Höhe ein durchaus gesondertes, unbedeutendes Stillleben, von dem die Heiligen gar keine Notiz nehmen. Typus und Gewandung Mariä sind jene in der Schule Bellini's

[1] Vasari IV, 92: ‚dilettossi continovamente delle cose d' amore.'

[2] Bis vor nicht langer Zeit standen auf der Rückseite der Tafel mit Rothstift geschrieben die Verse:

Vieni o Cecilia
Vieni t' affretta
Il tuo t' aspetta
Giorgio . . .

Dazu bemerken Crowe und Cavalcaselle (IV, 169): ‚Die Inschrift mag dem Mädchen gegolten haben, das er als Modell zu seiner Madonna benutzte, und die Wiederkehr ähnlicher Züge, wie diese hochgewachsene, reizende Gestalt sie zeigt, lassen ein innigeres Verhältniß zwischen dem Urbild und dem Künstler vermuthen; sicher ist nur so viel, daß Giorgione, wie alle Venezianer, bei seiner Darstellung die Natur unmittelbar verwendet hat.' Höheres vermochte er allerdings nicht.

üblichen, ein vornehmer Zug ist dem Ganzen eigen. Trotzdem bleibt die scheue Ehrfurcht, mit der viele Kunstkritiker hier eine Offenbarung des Genies predigen, unverständlich. Die ‚seelenvolle Innigkeit‘, von der Crowe und Cavalcaselle fabeln, ist in diesem kühlen ‚Existenzbilde‘ gar nicht vorhanden; auch erscheint Maria sicher nicht ‚wie träumend entrückt‘, sondern blickt sehr gleichgiltig und verlegen wie ein Modell in die Welt hinaus; dazu der Jesusknabe ‚halbschlummernd‘. Nur in den Heiligen pulsirt etwas Leben, aber jeder tritt auch nur für sich in die Schranken[1]. Religiöse Andachtstimmung sucht man vergebens, denn auch Crowe und Cavalcaselle bekennen: ‚Vereint mit künstlerischer Weisheit (?) der Darstellung und edler Einfalt der Auffassung, die zusammenwirkend den Eindruck genialer Naivität hervorrufen, ist es die Mystik der Abendstunde, die dem Bilde bezaubernde Weihe gibt.‘ Diese ‚Mystik der Abendstunde‘ dürfte für ein Altarbild doch nicht ausreichend sein, das Gemüth auf Himmlisches zu lenken, wie es die Aufgabe desselben einmal mit sich bringt. Da außerdem das Bild mehrmals aufgefrischt und übermalt wurde[2], zum Theil auch Uebermalung stehen geblieben ist, so kann nicht einmal über den coloristischen Werth günstig geurtheilt werden. Wir finden nun in diesem anerkannten Werke die ganze Richtung des Malers angedeutet: Völlige Apathie und Indifferenz dem religiösen Thema gegenüber; anstatt dramatischer Auffassung nur träumerisches Stillleben; Sinn für Breite der Licht- und Schattenführung, nebst vorwiegender Begabung für Landschaft.

Die in der Londoner Nationalgalerie befindliche Oelskizze zur Figur des hl. Liberale bekundet, daß der Maler auch für die Heiligen nur Modelle portraitirte. Derselbe hatte übrigens in diesem Altarbilde Bellini's spätere Entwicklung vor Augen gehabt und war ihm so weit gefolgt, ohne die freiere Richtung des Cinquecento zu negiren.

Um 1505 kehrte Giorgione nach Venedig zurück und übte zunächst decorative Fassadenmalerei, welche auch dort Mode geworden war. Erhalten blieb davon nichts; auch die Hauptarbeit am Fondaco dei Tedeschi, aus dem Jahre 1508[3], ist untergegangen, nur wenige Figuren sind in Zanetti's Stichen[4] abgebildet. Schon Vasari bemerkte, er habe die Sache nicht verstanden und auch niemanden getroffen, der ihm den Sinn jener Friese habe

[1] Crowe und Cavalcaselle VI, 167. Vgl. dazu Ridolfi I, 123, und Zeitschrift f. b. K. I, 250. Dort S. Liberale als Georg bezeichnet. Die Inschrift des Bildes wurde bei der letzten Restauration durch Lorenzi beseitigt.

[2] Zuerst von dem Venezianer Pietro Vecchia, dann von Melchiori und R. Manzoni aus Castelfranco, von Ant. Medi, A. Balzafiori, zuletzt von dem Venezianer G. Lorenzi, der dem hl. Liberale einen Bart malte. Die meisten älteren Retouchen beseitigte P. Fabris, manches aber blieb stehen. Vgl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 166, Note 15.

[3] Gaye, Carteggio II, 137 s.

[4] Zanetti, Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani, 1760.

erschließen können [1]. Diese Dunkelheit, welche sicher nicht dem Uebermaß von Ideentiefe, sondern nur der Unfähigkeit des Malers entstammt, passenden Ausdruck des Gedankens zu finden, ist ja auch anderen Bildern desselben eigen, so dem der drei Philosophen im Belvedere zu Wien, welche als Chaldäer, Astrologen oder als Mathematiker und Feldmesser angesehen werden, eventuell als Repräsentanten der drei Lebensalter. Anstatt hier einen Abgrund von Lebensweisheit zu suchen, liegt es nahe, bei dem einem weichlichen Genußleben verfallenen Künstler, wie ihn die Bilder und Vasari übereinstimmend kennzeichnen, nichts anderes vorauszusetzen, als das Bedürfniß nach malerischem Reiz, wobei ihm tiefere Ideen gänzlich mangelten. Giorgione war sicher eine Natur, der nichts weniger am Herzen lag, als die Sorge, gelehrten Erklärern seiner Bilder in den folgenden Jahrhunderten schweres Nachdenken zu verursachen [2]. Schon bei Vasari herrscht ja Verlegenheit. Urkundlich bestätigt ist, daß Giorgione, nachdem er die Wandbilder am Fondaco dei Tedeschi beendet, im Auftrage der Signorie ein großes Atelierbild für das Audienzzimmer im Dogenpalast zu entwerfen hatte, infolgedessen sich die Aufträge an ihn mehrten. Aus dieser Thätigkeit wurde der Maler, erst 34 Jahre alt, durch einen plötzlichen Tod entführt. Vasari bemerkt [3], die Pest habe ihn dahingerafft. 1638 wurden Giorgione's sterbliche Ueberreste in die Kirche S. Liberale zu Castelfranco übertragen.

Die Anzahl der Staffeleibilder, welche neben jenen Frescowerken entstanden, mag nicht groß gewesen sein, denn Energie und feste Ziele sucht man bei diesem Künstler vergebens. Doch mögen Händler und Sammler schon damals mit seinem Namen paradirt und dadurch viele Bilder in den Verkehr gebracht haben, da Giorgione einmal den Ruf eines tiefdenkenden Malers genoß. Vasari erkennt ihm nur sehr wenige Stücke zu, darunter jenen kreuztragenden Christus in S. Rocco, den er später an Tizian zurückgab, als er dessen Leben schrieb; das Portrait der Caterina Cornaro; des Dogen Loredano; dann den Nackten, der sich in einer Quelle spiegelt, ein für Vasari dunkles Object, sowie anderes. Ridolfi hat in dem 1646 vollendeten Buch der ‚Maraviglie' die Anzahl von Giorgione's Arbeiten erheblich ver-

---

[1] Vasari IV, 96: ‚Ed io per me non l'ho mai intese (le figure), nè anche, per dimanda che si sia fatta, ho travato chi l'intenda.' Vermuthlich wegen solcher Unerklärlichkeit waren diese Bilder in Venedig hochgeachtet (‚opera celebrata e famosa').

[2] Vasari bemerkt (IV, 96) jedenfalls sehr wahr und nüchtern: ‚Non pensò se non a farvi figure a sua fantasia per mostrar l'arte; chè nel vero non si ritrova storie che abbino ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata.'

[3] Vasari IV, 99: ‚Mentre Giorgione attendeva ad onorare e sè e la patria sua, nel molto conversar che e' faceva per trattenere con le musica molti suoi amici, s'innamorò d'una madonna, e molto goderono l'uno et l'altra de' loro amori. Avvenne che l'anno 1511 ella infettò di peste; non ne sapendo però altro e praticandovi Giorgione al solito, se li appicò la peste.'

größert und dadurch die Kritik zur Sichtung veranlaßt; von den etwa 150 Bildern aber, die in verschiedenen Galerien des Malers Namen tragen, hat nur eine kleine Zahl die Probe bestanden.

Es ist hier nicht unsere Aufgabe, genauer über Giorgione kritisch zu handeln, da er nicht als Vertreter der von den Ideen des Christenthums getragenen Malerei in Betracht kommt. Ein Darsteller, dessen Hauptwerk Vasari nicht enträthseln und für das er auch keinen Erklärer finden konnte, hat sicher nicht an den ersten und edelsten Aufgaben der Kunst mitgewirkt, sondern nur subjectiver Stimmung und Laune Ausdruck verschafft.

Als echt werden von den meisten Kritikern angesehen: Das Altarblatt in Castelfranco; die sogenannte ‚Familie des Giorgione', beim Fürsten Giovanelli in Venedig, ein räthselhaftes Motiv[1], das als solches wohl nur vom Maler selbst verstanden werden konnte, in sehr farbenfrischer Landschaft; das Bild der drei Philosophen in einer Waldpartie, dem Belvedere zu Wien gehörig; Madonna mit Antonius und Rochus in Madrid, dort als Pordenone[2]. Daran schließen sich die als frühe Werke betrachteten zwei Bilder der Uffizien an, das Motiv aus der Jugend des Moses und Salomo's Urtheil[3]. Den späteren Stil des Malers zeigen: Das ländliche Concert im Louvre, und die Hirtenscene in der Pester Galerie[4]. Von Bildnissen kommen nur ganz wenige in Betracht, keines davon ist beglaubigt.

Nach Morelli würden sich noch anzuschließen haben: Der kreuztragende Christus beim Conte Loschi in Vicenza; Apollo und Daphne, in der Sammlung des Seminars zu Venedig; Halbbild der drei Menschenalter im Pitti. Crowe und Cavalcaselle halten auch das sehr übermalte ‚Concert' im Pitti für echt, was doch gar nicht zu den übrigen Bildern Giorgione's passen will,

[1] Von Schaufuß (Giorgione's Werke, Leipzig 1884, S. 14 f.) als des Malers unwürdig mit großer Verachtung zurückgewiesen, ohne einen anderen Grund dafür anzuführen, als daß jenes Motiv ‚gemein sei', während Giorgione doch stets ‚als Muster höchster Vollkommenheit gegolten und seinen Mitarbeitern das würdigste Vorbild war'. Gemein ist das Motiv allerdings, aber deshalb doch nicht unecht? jedenfalls zu dem Lebensbilde des Malers passend. Crowe und Cavalcaselle (VI. 175) finden ‚in dem scheinbar harmlosen Naturgemälde eine tiefere Meinung, vielleicht tragischen Inhalt', zugleich in der ‚verblühten, weiblichen, nackten Gestalt Modellverwandtschaft mit der Madonna zu Castelfranco'. Der Anonymus des Morelli bezeichnet die Situation so: ‚paesetto con la tempesta (Gewitterlandschaft), con la cingara et soldato.' Vgl. S. 106 der Ausgabe von Ilg. Die Persönlichkeiten dienen der Landschaft sicher nicht zur Zierde.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 189. Madrid, Prado Nr. 418.

[3] ‚Der kleine Moses spielt mit den Flammen' ist ein rabbinischer Weisheit entsprossenes Motiv. Vgl. zu diesen beiden Bildern Crowe und Cavalcaselle VI, 160 ff.

[4] Lermolieff a. a. O. S. 190. Concert, im Louvre Nr. 39. Sehr übermalt. Pest Nr. 143. Vielleicht Fragment jenes Bildes, welches der Anonymus Morelli bei T. Contarino sah.

denn diese feine Charakteristik in so abgeschlossener Form verlangte andere Qualitäten und eine Tiefe, wie sie jener niemals besessen hat. Giorgione ist als Urvater jener Gattung von Malerei anzusehen, welche später in der ganzen modernen Epoche eine so hervortretende Rolle behauptet und heute noch mit Vorliebe cultivirt ist, des Novellenbildes, der Landschaft mit genrehafter Staffage, oder genrehafter Motive inmitten von Naturscenerie. Daß ‚poetische Empfindung und Zauber des Colorits Giorgione's Arbeiten, wie die seiner Nachfolger neben die erhabensten Werke großer Zeitgenossen in Rom, Florenz und Mailand zu erheben vermögen', ist ein trauriger Irrthum, ein Verkennen der Würde ethischer Ziele, der edelsten Culturaufgabe, womit das Christenthum die Malerei betraute, mit ihr an der Erziehung des Menschengeschlechtes für den Himmel zu arbeiten — ein Irrthum, den nicht nur Jakob Burckhardt ausgesprochen hat[1], sondern dem auch die moderne Kunstschriftstellerei im Dienste materieller Weltanschauung durchgehends huldigt.

Giacomo Palma il vecchio.

Giacomo Palma der Aeltere, so genannt zur Unterscheidung von dem gleichnamigen Sohne seines Neffen, ist in Serinalta bei Bergamo vermuthlich 1480 geboren[2]. Wir müssen uns dabei an Vasari's Versicherung halten, daß der Maler 48 Jahre alt geworden ist, denn Palma starb 1528[3]. Derselbe blieb trotz künstlerischer Erziehung in der Lagunenstadt doch seiner Heimat als Bergamaske zugethan und ist dort auch stets als solcher angesehen worden. Ernst und energisch im Wollen, klarer im Ziel als Giorgione, theilt er mit Tizian die Aufgabe, die venezianische Malerei ihrer letzten Blüte zugeführt zu haben. In seinen Altarstücken, deren noch eine Anzahl auf uns gekommen ist, hält er sich trotz freierer Anordnung doch noch wesentlich an Bellini's Vorbild. Den männlichen Typen der Heiligen wohnt Kraft und Energie inne, den Sohn des frischen Berglandes verrathend; aber die weiblichen Gestalten sind viel zu üppig, als daß sie auch nur annähernd religiöse Vorstellungen erzeugen könnten. In ihrem ganz irdischen Dasein passen sie nicht für jenen Himmel, der durch Buße und Entsagung erkämpft sein will. Der Fleischton ist bei Palma stets von besonderer Leuchtkraft; in Behandlung der Costüme erscheint er sorgsam, liebt aber mehr Breite und Flachheit, hohle Bauschungen und eckige Brüche, welche die Körperform verstecken, als flüssige Langfalten. Das Landschaftliche ist sehr frisch und prächtig,

---

[1] Der Cicerone II, 2, S. 755.

[2] Vasari V, 243—248. Dazu Crowe und Cavalcaselle VI, 525 ff. Lermolieff Die Werke rc. S. 17 ff. A. Rosenberg, bei Dohme Bd. III, 2. Abth., Nr. 68.

[3] Vgl. den Auszug aus der Raccolta Veneta, dispensa II, marzo 1866, bei Lermolieff a. a. O. S. 60 f. Aus dem Eingang des dort mitgetheilten Testaments scheint hervorzugehen, daß Palma schon seit 1525 kränklich war.

das Grün wie vom Regen gewaschen. Vasari hat den Lehrer Palma's nicht genannt; Ridolfi meint, er sei jung nach Venedig gekommen und habe viel von Tizian gelernt [1]: ein ausdrückliches Schulverhältniß ist also nicht anzunehmen. In seiner ersten Epoche erinnert Palma nach Formen und Farben stark an Bellini; in der zweiten wächst er ins Moderne, und in der letzten oder blonden Manier verschwimmen die Formen im Goldlicht.

Was die Altarbilder des Malers anlangt, so gehören hierher: Die Madonna mit Heiligen und Engeln, in der Kirche zu Zerman, unweit Mestre bei Treviso; der noch ganz bellineske, thronende Petrus mit sechs Heiligen, in der venezianischen Akademie, ein sehr stattliches Werk von vornehmer Haltung, mit wohlproportionirten Charaktergestalten männlicher Heiliger. Die höchste Stufe auf diesem Gebiete, aber auch rein weltliche Auffassung vertritt das Altarbild der hl. Barbara in S. Maria Formosa, jene prächtige, farbenglühende Gestalt, mit Zackenkrone auf dem üppigen Goldhaar und mit Palmenzweig. Imposant auch das Altarwerk in S. Stefano zu Vicenza: Maria thronend zwischen den hll. Lucia und Georg, vorn ein musicirender Engel, zu den Seiten Ausblick in die herrliche Landschaft. Ein sehr großes vieltheiliges Bild, das Palma spät für den Dom seines Heimatsortes Serinalta lieferte, erscheint flüchtig nach Anlage wie Ausführung. Hier, im Brembothale, sind auch noch zwei Altarblätter von Palma in Dossena und Peghera vorhanden. Der letzten Epoche des Malers gehören dann ferner: in der Brera zu Mailand die große Anbetung der Könige [2], von 1525, und das dreitheilige Altarwerk daselbst [3], der Geschichte des wahren Kreuzes gewidmet. Beide lassen Palma nicht in besonders günstigem Lichte erscheinen.

Durch ihn werden dann auch jene sogenannten heiligen Conversationen zu freierer Auffassung gestaltet.

Von biblischen Bildern, die nicht aus Kirchen stammen, sind zu nennen: Christus mit der Ehebrecherin, von Morelli in der Capitolinischen Sammlung zu Rom entdeckt, wo das Bild als Tizian bezeichnet ist [4]; Adam mit Eva, in der Braunschweiger Galerie, dort bisher Giorgione zugeschrieben [5]. Früherer Zeit gehört auch die Heilung des Kindes, in der Akademie zu Venedig; späterer aber die Heimsuchung, mit sehr freibewegten Gestalten, jetzt im Belvedere zu Wien, auch die Anbetung der Hirten im Louvre. Der letzten Epoche Palma's dürfte die unter Giorgione's Namen in Dresden aufbewahrte ‚Begegnung Jakobs mit Rachel am Brunnen' zuzuschreiben sein. Diesen Werken schließen sich jene im Breitformat componirten ‚Sante Conversazioni' an. Sie

---

[1] Crowe und Cavalcaselle nehmen umgekehrt Palma's Einwirken auf Tizian an.

[2] Mailand Nr. 172. [3] Das. Nr. 290.

[4] Vgl. Anon. Morell. p. 94: ‚La tela del Cristo che absolve l' adultera, fo de mano de Jacomo Palma.' Bei Francesco Zio in Venedig.

[5] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 19.

sind in farbenfrischen Landschaften gruppirt, verzichten inhaltlich auf jede religiöse Weihe, bieten vielmehr nur Genrebilder. Solchen begegnen wir in den Galerien zu Rovigo und Bergamo. Der mittleren Zeit gehört das Bild in Dresden [1], dann jenes der Galerie Colonna zu Rom, sowie das in Blenheim bei Oxford an. Eine der besten jener Darstellungen besitzt die kaiserliche Galerie zu Wien; ihr ebenbürtig dürfte das große Brustbild im Museum zu Neapel sein. Der letzten Epoche gehören dann die Stücke in München [2] und Dresden an [3].

Palma hat auch Einzelfiguren und Portraits hinterlassen, besonders Frauenköpfe. Die ‚Lucrezia' in der Galerie Borghese [4] zu Rom und die ‚Judith' der Uffizien gehören hierher, dann die sogenannte ‚Bella di Tiziano', im Palazzo Sciarra zu Rom, andere in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Das sehr verputzte Dresdener Bild zeigt drei jener venezianischen Frauen zusammen; es mag jenes vom Anonymus im Hause Conterini's zu Venedig gesehene Opus sein [5].

Lorenzo Lotto.

Vasari stellt uns diesen begabten Maler als Freund und Gefährten Palma's hin, der zuerst mehrere Jahre der Weise Bellini's folgte, dann sich an jene des Giorgione anschloß [6]. Er mag darin wohl Recht haben. Um 1475 etwa in Venedig geboren [7], dürfte Lotto am Ende des Jahrhunderts mit Palma zusammen in Bellini's Atelier gewesen sein. Nachweislich ist er

---

[1] Dresden Nr. 270. [2] München Nr. 588. [3] Dresden Nr. 267.

[4] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 312. Nach Morelli zwischen 1510—1514 gemalt. Der Katalog besagt: Schule Tizians.

[5] Anon. Morell. p. 88: ‚El quadro delle 3 donne retratte dal naturale insino al cinto, fo de man del Palma.' Gut gezeichnet sind diese drei Figuren sicher nicht.

[6] Vasari V, 249 ss. Dazu Tassi, Vite de' pittori Bergamaschi, Bergamo 1789, I, 116 ss. A. Ricci, Memorie stor. etc. della Marca de Ancona, Macerata 1834, II, 92 ss. Crowe und Cavalcaselle VI, 651 ff. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 19 f. 31 ff. Ders., Die Galerien ꝛc. S. 305 ff. 390 ff. G. Frizzoni, I dipinti di L. Lotto nell' oratorio Suardi in Trescorre, Bergamo 1891. Dazu Zeitschrift f. b. K., Neue Folge, 3. Jahrg., 1892, S. 138 ff.

[7] In den Verträgen von Bergamo nennt der Maler sich: ‚Lotus venetus'; im Document der Corsiniana zu Rom, von 1509, wird er ‚Lotus de Trevisio' genannt. Morelli (Die Galerien ꝛc. S. 390) citirt die ‚Spigolature dall' archivio notarile di Treviso' von Gustavo Bampo; dort heißt es:

‚1504, 24. Febr. Tarvisii in domo habitationis mag. L a u r e n t i i L o t i d e V e n e t i i s pictoris Tarvisii etc.'

‚1504, 25. Nov. Tarvisii — presentibus . . . et m. Laurentio Loto de Venetiis q. S. Thome, pictore h a b i t a t o r e Tarvisii.'

‚1507, 7. Aprilis. Tarvisii in domo habitationis m. Laurentii Loti de Venetiis, q. S. Thome, p i c t o r i s c e l e b e r r i m i.'

In Treviso Bürger geworden, signirte der Maler dann: ‚de Tarvisio'.

1504 und 1507 in Treviso und muß damals schon einen gewissen Ruf erlangt haben. In Treviso ward ihm das Bürgerrecht verliehen. Bis 1510 hielt er sich in der Mark von Ancona und in Rom auf, 1513 kam er zuerst nach Bergamo, wo er sich verpflichtete, das große Bild für die Dominikanerkirche zu malen, sodann kehrte er nach Venedig zurück, arbeitete 1515—1524 wieder in Bergamo[1] und verlegte dann seinen Wohnsitz abermals nach Venedig, wo er sich im Kloster S. Giovanni e Paolo aufgehalten zu haben scheint. Von hier aus besuchte er neuerdings die Marken und kam 1544 nach Treviso. Zuletzt finden wir ihn in Loreto, wo er sich und seine Habe der Casa santa geweiht hatte, die ihn auch ernährte; 1555 mag er gestorben sein. Der Künstler bewahrte bis zum Aufenthalt in Bergamo, gegen 1516 hin, die Richtung des bellinesken Stils, dann aber überkommt ihn nervöse Beweglichkeit des Formlebens, ähnlich wie bei Correggio. Wir brauchen hier directen Einfluß jenes Malers nicht anzunehmen, es ist einfach der letzte Schritt einer sich auslebenden Kunst, ein Drängen zu Consequenzen hin, wie sie aus einseitig betontem materiellem Element künstlerischer Darstellung resultiren müssen. Im Gegensatz zu dem etwas verwandten Correggio hat jedoch Lotto fast ausschließlich religiöse Objecte und zwar keineswegs in frivoler Mißachtung des Heiligen behandelt. Seine Bildnisse aber dürfen sich den besten Werken jener Epoche an die Seite stellen. Tizian, des Malers Altersgenosse, mag, wie aus dem Briefe Aretino's an Lotto hervorgeht, für diesen wirkliche Neigung besessen haben, denn er läßt ihm von Augsburg sagen, seine Freude über das Lob des Kaisers wäre verdoppelt worden, wenn er die betreffenden Werke dem Freunde hätte zeigen können[2]. Lorenzo war übrigens trotz vieler Reisen und wechselnden Aufenthaltes doch eine in sich gekehrte Natur. In der Stille des Klosters S. Giovanni e Paolo hat er manches Jahr nur mit Dominikanermönchen zugebracht, und sein Aufenthalt in Loreto ward sicher durch religiöses Bedürfniß und Anhänglichkeit an die gnadenreiche Stätte veranlaßt, wo er sich für die letzte Reise zu stärken gedachte.

Die im Charakter Giambellino's gehaltenen frühen Werke des Malers wären in historischer Folge diese: Der hl. Hieronymus, im Louvre[3] — falls die Jahreszahl 1500 wirklich so lautet; das Madonnenbild bei Lord Ellesmere in London[4]; ein im Besitze des Malers Gritti zu Bergamo befindliches zierliches allegorisches Bild, signirt 1505; das Altarblatt im Dom von Asolo, aus dem Jahre 1506; die schöne Tafel der in einer Nische thronenden Jungfrau mit Heiligen, in S. Cristina bei Treviso; das Halbfigurenbild der

---

[1] Auf allen Werken jener Epoche ist der Name lateinisch: ‚Lau. Lotus‘ geschrieben. Erst später lautet er italienisch.

[2] Aretino, Lettere IV, 214, und Bottari, Lettere pittor. V, 183.

[3] Lermolieff, Die Werke 2c. S. 31. Louvre Nr. 227. Morelli untersuchte die Jahreszahl, wie er bemerkt, in Gesellschaft von Tauzia, Frizzoni, de Ris.

[4] Bridgewater-House Nr. 90. Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 567.

Madonna und zweier männlicher Heiliger, in der Galerie Borghese zu Rom[1], von 1508; jenes mehrtheilige Altarwerk in S. Domenico zu Recanati, die thronende Jungfrau und in der oberen Reihe die Pietà darstellend. Diesen möchten sich noch anschließen: eine heilige Familie zu Neapel, und Verlobung der hl. Katharina in München. In genannten Werken prägt sich noch ganz die Ruhe und stattliche Haltung des bellinesken Stiles aus. Die Figuren sind etwas scharf und trocken im Umriß, dabei aber sorgfältig gezeichnet; auch das ascetische Moment tritt, z. B. bei dem hl. Onuphrius in dem Bilde der Borghesegalerie, hervor. Die Perspective wird mit Sicherheit gehandhabt; das Architektonische entspricht, wie auf dem Altarbilde in S. Cristina bei Treviso, ganz der Anordnung Bellini's. Der Pietà, welche auf den Bildern von Recanati und S. Cristina bei Treviso in etwas harter Formgebung uns entgegentritt, versteht der Maler doch eine ernste, würdevolle Haltung zu geben. Als Musterstück religiöser Composition in jener Zeit aber darf man die Tafel im Dom zu Asolo betrachten, wo Maria betend auf einer von Cherubim getragenen Wolke sich darstellt; unterhalb, in hügeliger Landschaft, links Antonius, rechts Basilius. Die Farbenaccorde Lotto's sind originell, der Ton ist durchgehends klar, der Auftrag glatt und vertrieben, im Fleisch auch wohl von glasiger Beschaffenheit. In späteren Werken verliert sich die vornehme Ruhe der Composition, zuerst in einzelnen Figuren, zuletzt aber derartig, als habe der Maler das Versäumte einholen und Correggio's Manier krampfiger Erregung nachahmen wollen. Als Bildnißmaler bleibt er jedoch fast bis zum Ende großartig und vornehm. Gewissen Bruch mit der streng bellinesken Richtung, veranlaßt vielleicht durch römische oder umbrische Einflüsse, finden wir zunächst in der 1512 für die Kirche S. Floriano in Jesi gelieferten umfangreichen Composition der Grablegung. Aehnlich wie auf dem Fresco der Bestattung Cecilia's in Bologna wird hier der Leichnam des Herrn von zwei Männern über dem Grabe gehalten. Das Motiv ist immerhin mit Gefühl aufgefaßt, die Composition als solche aber zu locker. Gewandung und besonders die Landschaft sind noch rein venezianisch, dagegen entwickelt das Colorit nicht mehr die Farbenreize jener Schule, sondern hat eine porzellanartige Glätte und Helligkeit angenommen[2].

Noch recht venezianisch sind dagegen ein von 1515 datirtes Doppelportrait des Agostino und Niccolò della Torre, der Londoner Nationalgalerie angehörig[3]; ferner die in der Collegialkirche zu Castelnuovo bei Recanati befindliche Verklärung Christi, mit etwas geringeren Typen, aber sehr frischem

[1] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 306. Das Kind ist hier bekleidet dargestellt; Maria erscheint etwas ältlich, sie schaut auf den ascetischen Onuphrius, während das Kind sich dem hl. Augustinus zukehrt, der ihm ein Herz darbietet. Das Gefälte ist noch ziemlich eckig und hart, die Zeichnung aber höchst sorgfältig und das Colorit von strahlender Frische Lermolieff nennt dieses ein ‚gar köstliches Werk‘ des Lotto.

[2] Crowe und Cavalcaselle VI, 568 f. [3] London Nr. 699.

Colorit, sowie das stattliche Werk in Alzano, dem hl. Petrus Martyr gewidmet und in der Kirche dieses Heiligen aufgestellt. Im Mittelbilde sehen wir die energische, imposante Figur des Martyrers, auf den Fußboden deutend, wo die ersten Worte des Glaubensbekenntnisses im Sande geschrieben stehen. Das Messer im Haupt und der Dolch in der Brust verkünden die Art seines Todes; von den beiden Mördern zieht einer das Schwert; der Genosse des Martyrers flieht nach dem Walde zu; oberhalb der Bäume Gott Vater und ein Engelchor; auf dem alten monumentalen Rahmen noch Vincenz und Antonius von Padua[1]. Der Auffassung nach erscheint uns dieses Werk viel würdiger und religiöser gedacht, als die durch Feuer vernichtete berühmte Darstellung Tizians, einst in S. Giovanni e Paolo zu Venedig.

Schon 1513 hatte ein venezianischer Patricier, Martinengo mit Namen, dem in Bergamo weilenden Maler die Lieferung des Altarbildes für S. Stefano daselbst übertragen. Drei Jahre danach ward es auf den Hochaltar gestellt, kam aber später zugleich mit den Dominikanern nach S. Bartolommeo, wo es jetzt noch zu finden ist. Innerhalb einer musivisch verzierten Rotunde, in Bellini's Geschmack, thront Maria mit dem Kinde und segnet den hl. Dominicus. Daneben die hll. Alexander, Barbara, Rochus und Marcus, Katharina, Sebastian, Augustin, Johannes Baptista. Ueber Maria halten Engel die Krone, zwei andere sind vorn am Teppich beschäftigt[2]. Die Composition erfreut durch geschmackvolle Behandlung besonders der Architektur. Recht naiv präsentiren sich die aufwartenden Engel, auch die übrigen Figuren sind nicht nur anmuthig gebildet, sondern zu viel besseren Proportionen gediehen; dazu klare Mannigfaltigkeit des Tones. Ehemals war das Bild mit Predella und dreieckigem Giebelaufsatz versehen und wurde in so stattlicher Form mit Begeisterung aufgenommen[3]. Aber ein Schritt zu Correggio's lebhaftem Wesen ist hier doch unverkennbar.

Lorenzo malte für Bergamo noch mehrere Bilder, auch eine Processionsfahne, lieferte Zeichnungen für Holzmosaiken und vollendete 1521 die mächtigen Altarwerke für S. Bernardino und S. Spirito. Beide enthalten die thronende Jungfrau, von Heiligen und Engeln umgeben, welch letztere sich oft in starken Verkürzungen und übertriebener Lebhaftigkeit darstellen. Verwandtschaft mit Correggio, aber doch mehr äußerlich, tritt auch hier recht deutlich hervor.

Von Bildern jener Zeit an außeritalienischen Orten wären zu nennen: Der Abschied Jesu von seiner Mutter, jetzt in Berlin, signirt 1521, hastig gemalt und von sonderbarer Auffassung: Christus kniet vor der ohnmächtig

[1] Bis auf einige Ausbesserungen gut erhalten. Figuren lebensgroß.

[2] Datirt 1516. Im Chor von S. Bartolommeo befindlich.

[3] Der Giebelaufsatz in der Sammlung Piccinelli zu Seriate bei Bergamo. Der Lieferungsvertrag und die Inschrift auf den Donator bei Tassi I, 117 ss. Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 571 ff.

zurücksinkenden Mutter, und zwar inmitten eines Kreuzganges[1]. Ferner die Halbfigur der hl. Katharina, in der Galerie Leuchtenberg zu Petersburg, von 1522; dem folgenden Jahre entstammt die Verlobung der hl. Katharina in der Galerie zu Bergamo, ein etwas geziertes Motiv, aber durch Anmuth der Gestalten und lebendige Auffassung der Hauptgruppe noch immer reizvoll.

Aus demselben Jahre kommt das für Lotto recht charakteristische Doppelportrait Marsilio's und seiner Verlobten, im Museum zu Madrid, sowie das große Altarstück, dessen Theile sich in S. Giovanni zu Ponteranica bei Bergamo befinden[2]. In der oberen Reihe der sechs Tafeln finden wir den Heiland, aus seinen Wunden Blut in den Kelch ergießend, zu den Seiten die Verkündigung, darunter Johannes zwischen den etwas derben Petrus und Paulus; auf der Predella der Eccehomo, Christus in der Vorhölle und zwei Engel: ein ziemlich energisches und religiös gestimmtes Werk.

1524 begann Lotto zu Trescorre für die Familie der Suardi — Patron der benachbarten Kirche S. Barbara in Novate — einen Cyklus von Wandmalereien in der einfachen, mit hölzernem Dachstuhl versehenen Kapelle. Es sind Motive aus dem Leben der hl. Barbara und einer anderen Jungfrau, vielleicht der hl. Germana. Ueber dem Portal außen der todte Christus, von Engeln gestützt, innerhalb nochmals der Erlöser am Weinstock, von den Stiftern verehrt; daneben in Bilderreihen die Legende der hl. Barbara und der anderen Patronin jener Kapelle. Die Handlung ist hier zwar lebhaft, der Entwurf aber durchgehend nachlässig, als habe der Maler an so abgelegenem Ort auf Entfaltung besserer Mittel verzichtet. Das Colorit hat durch Alter gelitten, erreicht aber noch immer harmonische Wirkung[3]. Wandbilder Lotto's finden sich auch in S. Michele zu Bergamo: die Heimsuchung, mit Resten von Engeln darüber — am Gewölbe Gott Vater, dann zwei Bogenfelder mit der Verkündigung und Verlobung Mariens, alles in lichtem Ton gehalten und, namentlich erstere Composition, von einer bei dem Maler in jener Epoche seltenen Ruhe und Großartigkeit. Die Zeichnung ist hier viel sicherer, auch Luft- und Linearperspective sind beachtet, um eine nicht geringe Wirkung zu erzielen[4]. Gleiche Vorzüge entfaltet das in S. Domenico zu Recanati befindliche Fresco: Glorie des hl. Dominicus.

Nach längerem Aufenthalt in Bergamo wandte sich der Künstler 1525 abermals den schon früher besuchten Orten der Mark Ancona zu. Noch in diesem Jahre machte er Entwürfe zu Holzmosaiken und lieferte den Domini-

---

[1] Berlin Nr. 325. Für das Haus Tassi gemalt. Das Motiv wurde übrigens von Correggio um 1520 ebenfalls in einem kleinen Bilde ausgeführt. Vgl. Tassi, Vite etc. I, 125.

[2] Crowe und Cavalcaselle VI, 578 f.

[3] Fernere Wandmalereien citirt bei Tassi I, 119 ss., die aber sämmtlich zerstört sind.

[4] Crowe und Cavalcaselle VI, 581.

kanern in Recanati ein Altarstück. 1526 entstand ein solches für die Minoriten in Jesi, welches die thronende Jungfrau darstellt; im Bogenfeld die hll. Franciscus und Clara. Das Bild ist jetzt sehr verblichen.

Durch den Ausbruch des Krieges zwischen Clemens VII. und den Kaiserlichen genöthigt, seine Wirksamkeit abzubrechen, suchte der Maler nun Venedig auf, wo Andrea Odoni ihm Gönner wurde. Alle damals entstandenen Bilder zeigen ihn ernster, gereifter und den Tand äußerlichen Aufputzes mehr verschmähend als früher. Es hängt dieser Umstand wohl mit strengerer Lebensauffassung zusammen, die ihn vielleicht infolge seines Aufenthaltes bei den Dominikanern ergriffen hatte. Reinerer Schönheitssinn spricht jetzt aus dem für S. M. del Carmine gemalten Altarstück, wo besonders die Typen der hl. Lucia und des Täufers hervorragen, sodann aus der ‚Glorie des hl. Antonius' in S. Giovanni e Paolo, wo wir den Erzbischof von Florenz thronend und von Engeln bedient sehen, während unten durch Pfleger der Mildthätigkeit armen Jungfrauen die Aussteuer gereicht wird.

1531 entstand das in Berlin befindliche Doppelbild der hll. Sebastian und Christophorus[1]; dann die Kreuzigung in Monte S. Giusto bei Ancona, mit 23 nicht lebensgroßen Gestalten, wo aber die Hauptfiguren, der Erlöser und die ohnmächtige Jungfrau, am wenigsten gelungen sind[2]. Von 1593 stammt die Anbetung des Kindes durch die hl. Katharina, in der Galerie zu Bergamo. Es ist eine Familienscene: Maria hält mit Lesen inne; S. Joseph hebt die Decke von dem am Boden ruhenden Kinde, um es der Martyrin zu zeigen, welche anbetend genaht ist. Die Töne sind hier besonders fein gestimmt[3]. Dem folgenden Jahre gehört die heilige Familie in den Uffizien, während der hl. Hieronymus, in trefflich gemalter Landschaft, unter dem Namen Caracci in der Galerie Doria zu Rom, durch nachlässige Technik schon die letzte Stilphase des Malers andeutet[4]. 1544 finden wir ihn in Treviso, und dort entstanden noch zahlreiche Bilder. Während dieser letzten Periode blieb Tizians Vorbild nicht ohne Einfluß, wie unter anderem das große Altarstück von 1546 in S. Giacomo dell' Orio zu Venedig darthut. Aber auch ein näheres Verhältniß muß zwischen Lotto und ersterem bestanden haben, denn 1548 sandte Tizian die schon oben citirten Grüße und Wünsche aus Augsburg. Zuletzt verließ Lorenzo seine Vaterstadt Venedig, um sich in der Nähe des ehrwürdigen Hauses von Loreto für den Abschied von der Welt zu stärken. Dort lieferte er, jedoch mit sichtlich abnehmender Kraft, noch acht Bilder für

[1] Berlin Nr. 433.

[2] Noch im alten Rahmen über dem Hochaltar. Das Colorit durch Alter verdunkelt.

[3] Bergamo Nr. 154. Wiederholung im Palazzo Rospigliosi zu Rom, aber ohne Namen. Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 585, Note 43.

[4] Lermolieff, Die Galerien &c. S. 390. Wiederholung in Madrid, Mus. del Prado Nr. 478.

die Kathedrale. Als Portraitmaler gehört Lotto durch vornehme Auffassung, ruhige Würde zu den ersten Vertretern dieses Faches, ja er ist zuweilen mit Tizian, Giorgione, Leonardo und Pordenone verwechselt worden. Wir haben schon mehrere der hierher gehörigen Werke citirt und wollen nur noch die bedeutendsten hinzufügen. Dazu gehört sicher die als Pordenone in der Galerie Borghese aufbewahrte Gestalt eines Mannes von edler Geburt, der die Hand auf einem Todtenschädel ruhen läßt. Ebenso vornehm präsentirt sich das weibliche Bildniß in der Brera, die Dame mit dem Fächer[1]. Regelmäßige, von sanfter Freundlichkeit geklärte Züge treten aus dem Helldunkel uns entgegen. Hier ist nichts von der sinnlichen Atmosphäre und üppigen Weichlichkeit Palma's, sondern, bei aller Farbenpracht in den Abstufungen des Roth, doch eine das ganze beherrschende Seele. Trefflich auch in derselben Galerie das Portrait eines etwas hageren Mannes[2], in dem nicht minder seelischer Charakter sich eingeprägt. Das dritte, ebenfalls ein männliches Bildniß, überrascht durch ganz wunderbares Spiel des Lichtes[3]. Diesen stellt sich das Aldrovandiportrait des Belvedere zu Wien würdig an die Seite: ein offenes Antlitz mit gütigem Ausdruck, in der Mitte gescheiteltem Haar[4]; das Costüm dunkel und von nobler Einfachheit, im Hintergrund ein rother Vorhang.

Die Bergamasken Previtali und Palma waren frühzeitig nach Venedig gewandert und hatten in dortiger Kunstwelt ihren Platz erobert. Auch andere ihrer Landsleute suchten diesen Weg, aber Mangel an Talent oder Gunst fesselten sie länger an die Ateliers großer Meister. Zu nennen sind im Anschluß an Palma hier besonders Francesco und Girolamo da Santa Croce, so benannt nach ihrem Geburtsort im Brembothale. Von Francesco di Simone, auch Rizo genannt, sind uns frühe Bilder überliefert, so daß er wohl auch als älteres Mitglied jener Familie zu betrachten ist; ob aber Girolamo der Sohn Francesco's war, läßt sich doch nicht erweisen[5]. Vom älteren Maler stammt eine Verkündigung aus dem Jahre 1504, in der Kirche zu Spino bei S. Croce, wonach es scheint, er sei um 1480 geboren, früh nach Venedig gewandert und mit dortigen Meistern in Beziehung getreten.

[1] Mailand Nr. 369. [2] Das. Nr. 370. [3] Das. Nr. 371.

[4] Dieser edle Kopf erinnert uns an den Christustypus auf dem schönen Bilde der Berliner Galerie: Schweißtuch der hl. Veronica, dort der Mailänder Schule zuertheilt.

[5] So bei Federici, Mem. Trev. II, 11. Erst Tassi hat über jene Maler Nachrichten zusammengestellt. Francesco nennt sich 1506 ‚S. Croce', später (1513) ‚Franciscus Rizus'. Vgl. auch Ridolfi I, 105. Crowe und Cavalcaselle VI, 600 ff. Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 413 f.) meint: ‚Francesco Rizo muß ums Jahr 1480 geboren und noch sehr jung nach Venedig in die Werkstatt des Giovanni Bellini gekommen sein.'

Denn jene Tafel zeigt ein Abbild der Lagunen, und inschriftliche Bemerkungen von 1518 und 1529 deuten an, daß der Autor zumeist in Venedig thätig war; sein Absatzgebiet mag aber wohl auf die Provinz beschränkt gewesen sein. Was jenes Bild anlangt, so sind die Figuren im älteren Stil etwas trocken gezeichnet: das Gefält bietet scharfe Brüche, die vollen Gesichter erinnern an Carpaccio. Von 1506 datirt das Altarbild für Leprenno, jetzt in Casa Noli zu Bergamo: der thronende hl. Jacobus zwischen Alexander und Johannes Baptist. Annäherung an Giambellino und Fortschritte in der Auffassung zeigt die Madonna in S. Pietro Martire zu Murano: Maria thronend zwischen Zacharias und Hieronymus. Dann folgt 1513 die jetzt in der Akademie von Venedig befindliche Tafel des Nolimetangere, stark von Bellini abhängig und mit einer dem Basaiti entnommenen Landschaft[1]. Dieselben Merkmale finden wir auf dem Berliner Bilde[2]: Anbetung der Könige, welches recht saubere Ausführung erkennen läßt. Das Altarblatt im Dome zu Serinalta, von 1518[3], zeigt den Maler auf etwa derselben Höhe.

Girolamo da Santa Croce wird uns erst aus dem Bilde von 1520, in S. Silvestro zu Venedig, bekannt. Dasselbe stellt den thronenden Thomas von Aquin dar und zeigt noch bellineskes Gepräge. Es gehört zwar zum Besten, was uns von jenem Maler überkommen ist, verläugnet aber nicht die schwache Begabung des Autors. Morelli betrachtet denselben als Schüler des Francesco, welcher später unter anderen auch dem Cima nachging[4]. Manche der früheren Werke besitzt die Galerie von Bergamo; in Berlin finden wir: Geburt Christi, Martyrium Sebastians, Krönung Mariä, Kreuzigung. Girolamo liebt es, auf den Bildern einen Papagei anzubringen; charakteristisch für ihn ist auch die Landschaft, mit den unschönen, reihenweis gestellten Bäumen und dem streifigen Horizont. Die Technik ist sorgfältig, Geschmack und Phantasie erscheinen alltäglich. Am besten gelingen diesem Maler Portraits, von denen eines in der Sammlung Poldi zu Mailand sich befindet.

Tizian.

Im Centrum der modernen, an den Triumphwagen sinnlicher Reize gefesselten und der Verflachung mächtig entgegeneilenden Kunst Venedigs steht die hochveranlagte, auf allen Gebieten der Malerei rastlos thätige Gestalt des Tiziano Vecelli da Cadore[5]. Ehrgeizig und aus Ehrgeiz rücksichtslos,

---

[1] Inschrift: ‚Franciscus Rizus pinxit 1513.‘

[2] Berlin Nr. 22. Dasselbe Bild in der Ermitage zu S. Petersburg. Unterschrift auf der Berliner Tafel: ‚Franciscus de Santa ✝ f.‘

[3] Inschrift: ‚Franc. Rizo de scta croce depense questa hopera in Venezia 1518.‘

[4] Die Werke &c. S. 414.

[5] Vasari VII, 425 ss. Ridolfi, Le Maraviglie dell' arte, Venezia 1648. Tizianello, Breve Compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio da Cadore, Venezia 1622. Ticozzi, Vite de' pittori Vecelli di Cadore, Milano 1817. F. Beltrame, Tiziano

hat er im Laufe eines fast hundertjährigen Lebens nicht nur in Italien die höchste Staffel des Ruhmes betreten, sondern auch an fast allen Fürstenhöfen Europa's mit seiner weltlich-prächtigen Kunst Ansehen erlangt wie kein zweiter Maler Italiens. Vornehm in allen Zweigen der Malerei, im Gegensatz zu Giorgione Dramatiker, hat er es gut verstanden, jener üppigen Zeit ein glänzendes Spiegelbild ihrer Bestrebungen und Herzenswünsche vorzuhalten, an denen sie sich zu ersättigen nicht müde geworden ist. Freilich, das religiöse Motiv, Altar- oder Cabinetbild, mußte sich gefallen lassen, unter seiner Hand jenen Zwecken zu dienen, welchen überreizter Geschmack damals huldigte. Immerhin rettet der entschieden aristokratische Zug, welcher Tizian eigen ist, die heiligen Gestalten vor jenem tiefen Sturz in das sinnliche Element, wie es bei Correggio der Fall ist. Das Großartige, Gemessene des Venezianers, das er fast nie verläugnet, sichert vielmehr auch hier eine gewisse Würde des Eindrucks, sei es auch nur die bloß menschliche.

Es erklärt sich hieraus, daß die Erscheinung Tizians von den Interpreten der Kunst mit ungemessenem Jubel begrüßt worden ist und noch heute gefeiert wird, ferner, daß man, begeistert von diesem ‚Loslösen der Kunst aus den Fesseln der Kirche und des Glaubens‘, viel mehr in seine Werke hineingetragen hat, als sie in Wirklichkeit beanspruchen. Ein großer Theil vom Leben dieses Malers fällt in jene Zeit, die den Zwecken vorliegender Geschichte der Malerei nicht mehr dienen kann; aber es beschäftigt uns noch das Werden und Wachsen des Talentes, dessen Zusammenhang mit den Vorgängern und der Tradition. Zur Orientirung nun, mit welchem Schwulst übertriebener Emphase man seit Kugler dem großen Cadoriner zu huldigen sich gedrängt fühlte, seien unserer schlichten, sachgemäßen Darstellung gewisse Proben aus Kugler, Lübke und Burckhardt vorangesendet.

Lübke bemerkt in seiner Geschichte der italienischen Malerei [1]: ‚Den ruhigen Zustand eines schönheitserfüllten, lustverklärten Menschendaseins mit allem Zauber der Farbe zu ewiger (?) Dauer zu erheben, das ist der eigentliche Inhalt seiner Kunst. Treffender kann man das Wesen dieser Schöpfungen nicht bezeichnen als mit den Worten Kuglers: Was bei Giorgione noch als Ausdruck einer herben, glühenden Kraft erschienen war, löst sich hier und gewinnt das Gepräge einer freien, offenen und heiteren Schönheit, einer edlen Menschlichkeit. Tizian ist es, dessen Gestalten das vollkommenste Bewußtsein, den höchsten Genuß des Daseins abspiegeln. Darum wirken sie so wohlthuend auf das Gemüth des Beschauers, darum theilen sie ihm, obgleich sie häufig nur ein Abbild des Nächsten und Bekannten, nur Darstellung schöner Formen

Vecellio e il suo monumento, 1853. Gilbert, Cadore or Titians Country, London 1869. Crowe und Cavalcaselle, Tizian, Leben und Werke, deutsche Ausg., Leipzig 1877. Lermolieff, Die Werke &c. S. 42 ff. Ders., Die Galerien &c. S. 27. 49. 58. 104. 304 ff. 309—311. 400 ff.

[1] II, 515.

ohne weitere Rücksicht auf geistige Verhältnisse und überirdische Begriffe zu enthalten scheinen, durchweg eine reinere (?) und erhöhte Stimmung mit. Es ist das Leben in seiner vollsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut; es ist die Befreiung der Kunst von den Banden kirchlicher Dogmen.' Dem fügt Lübke hinzu: ,Das ist freilich die Tendenz der ganzen italienischen Kunst jener großen Epoche. Jeder der damaligen Meister malte noch religiöse Gegenstände, aber sie wurden nicht mehr wie früher aufgefaßt. Ehemals hatte die Kunst der Kirche gedient, jetzt mußte die Kirche mit ihrem ganzen historisch-dogmatischen Apparat der Kunst dienen.' Burckhardt versichert uns fernerhin in antikisirender Auffassung[1]: ,Der göttliche (?) Zug in Tizian besteht darin, daß er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage des Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig, allein keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchslos, mit einem solchen Ausdruck der Nothwendigkeit. In ihm war die Harmonie eine prästabilirte.' Klar ist in dem ganzen Hymnus auf die Renaissance nur die Freude von Kugler und Lübke über die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und Opferblut, über die Befreiung der Kunst aus den Banden kirchlicher Dogmen. Die Harmonie schönen Menschendaseins ohne Rücksicht auf überirdische Begriffe darzustellen, ist demnach höchste Aufgabe der Malerei! Wir erlauben uns nun hier die bescheidene Frage, ob die Kunst nicht gerade der Versenkung in die erhabene Tiefe und Majestät christlicher Dogmen ihre weihevollsten Epochen, ihre erhabensten Monumente verdankt? Ob von diesem gottentstammten Inhalt nicht auch die Kunst Tizians noch zehrte und zehren mußte? Hängt denn nicht überall, auch im Heidenthum, mit dem Verfall religiöser Ideale der Rückgang der Kunstübung zusammen? Hat dies nicht schon Plinius erkannt und durch Beispiele dargethan? Soll nun also die christliche Malerei erst dann ihre Bedeutung erlangt haben, als sie sich von den Idealen des Glaubens losmachte und die Kirche ,mit ihrem dogmatischen Apparat' zu ihrer Dienerin erniedrigte? Oder ist es nicht vielleicht der Haß gegen das Opferblut, gegen die Kirche selbst, welche die Kritik eines Kugler und Lübke veranlaßte, solch laienhaften Schwulst mißhandelter Begriffe zu produciren, da von einem Nichtwissen des Thatsächlichen doch kaum die Rede sein kann?

Tizians Heimath Cadore ist ein Gebirgsland, von der wilden Piave durchflossen, welche in den Kärnthner Alpen entspringt und sich bei Porto di Cortellazza ins Adriatische Meer ergießt. Unmittelbar an Tirol grenzend, hatte dieser in die Alpen gezwängte District stets italienische Neigungen und stand schon im elften Jahrhundert unter den Patriarchen von Aquileja. 1321

[1] Der Cicerone II, 2, S. 757.

wurde Ser Guecello zum Podestà von Cadore erwählt, der Vorfahre der Vecelli beiderseits; doch ist der Name Tizian erst durch Bartolommea, die Gattin von Guecello's Enkel, in die Familie gebracht worden, indem ein Theil ihrer Mitgift im Patronat der dem heiligen Tiziano von Oderzo gewidmeten Kapelle bestand[1]. Welches Motiv den Sprossen jenes alten Geschlechts, Gregorio, Tizians Vater, bewogen habe, seinen Sohn Maler werden zu lassen, ist nicht genau zu sagen. Gregorio war Feldhauptmann und Rathsmitglied, ein ‚durch Wahl des Volkes zu bürgerlichen Ehren erwählter Tribun', wie ein Verwandter ihn nennt[2]; aber seine Stellung mag mehr ehrenvoll als einträglich gewesen sein, auch war Cadore nur ein dürftiges, wenig bevölkertes Hügelland, daher es wohl praktische Gründe sein mochten, welche Tiziano Vecelli's künstlerische Erziehung förderten.

Nach Ridolfi's Angabe ist dieser 1477 geboren; er selbst nennt sich im Briefe vom 1. August 1571, an König Philipp II. von Spanien, einen alten Mann von 95 Jahren. Aus Dolce[3] erfahren wir, daß er schon als neunjähriger Knabe zu dem Verwandten nach Venedig kam, welcher ihn alsbald einem Künstler als Eleven übergab. Vasari erzählt, es sei dies Giambellino gewesen, nach kurzer Zeit aber sei Tizian Nachahmer Giorgione's geworden. Nach Dolce[4] ist Tizian anfänglich zu einem Mosaikarbeiter Namens Zuccato gekommen, von diesem erst zu Bellini, darauf zu Giorgione. Allerdings gehörten die Söhne Zuccato's späterhin zu Tizians vertrautesten Genossen; der Jugendstil desselben ist aber nicht bellinesk, vielmehr arbeitete er längere Zeit nach denselben üppigen Modellen wie Palma und näherte sich dessen Stilweise. Zuccato wird sich jedenfalls auch als Maler bethätigt haben, da er einmal als Syndicus der Gilde notirt ist[5]. Nehmen wir also an, Tizian sei zuerst einem unbekannteren Lehrer anvertraut worden, dann in die Werkstatt des Bellini gekommen als Genosse von Palma und Giorgione, mit denen er öfters zu gemeinschaftlicher Thätigkeit verbunden war. Er zeichnete anfänglich in jener genaueren Art, wie sie besonders Gentile Bellini übte, scheint auch ein Bewunderer von antiken Reliefs gewesen zu sein, die er öfters copirte. Einer der ersten Nachweise, den wir von seiner Thätigkeit haben, betrifft die Decoration eines Hauses[6]; er hat aber auch schon sehr früh Madonnenbilder geliefert, und zwar tritt in diesen Werken jene Genauigkeit der Auffassung hervor, welche die ältere venezianische Schule

[1] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Tizian rc. I, 22 f.

[2] Ticozzi, Vite de' pittori Vecelli, Milano 1817, p. 321.

[3] Dialogo della pittura, Milano 1863, p. 63. Tizianello, Breve Compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore, Venezia 1622, p. 3.

[4] Dialogo p. 63. Vgl. auch die deutsche Ausgabe von Eitelberger, Wien 1871, S. 97 f.

[5] Zanetti, Pittura veneziana, Venezia 1792, p. 736.

[6] Sansovino, Venezia descritta p. 391. Das Fresco ist verschwunden.

kennzeichnet. Obgleich nun anzunehmen ist, daß Tizian sich parallel mit seinen Altersgenossen, Palma und Giorgione, entwickelte, werden doch Einflüsse des letzteren auf ihn sichtbar, und nach dessen Tode mag er manches unfertige Werk seines Freundes vollendet haben; wir dürfen aber deshalb nicht Tizian zum Schüler Giorgione's machen und dessen Geburtsjahr willkürlich hinaufsetzen, um dieses Verhältniß plausibel erscheinen zu lassen[1]. Daß ein Talent, welches sich schneller entwickelt, auch bei gleichen Altersverhältnissen bestimmende Wirkung auf ein anderes ausüben könne, hat nichts Unnatürliches an sich. Festeren Anhaltspunkt bieten aber erst die um 1507 vollendeten Malereien am Kaufhaus der Deutschen, wofür Giorgione den Auftrag erhielt, aber selbst Tizian herangezogen haben wird[2]. Letzterer malte hier über dem Portal der Südseite die üppige, halbentblößte Gestalt der Justizia, welche von einigen für Judith, von Vasari für eine Germania gehalten wurde. Tizians materielle Auffassung tritt schon hier mit Bestimmtheit hervor[3], noch mehr geschieht dies bei den Fresken in Padua, wohin der Künstler 1511 gerufen wurde. Betrachten wir zunächst die bis zu jener Epoche gemalten Jugendbilder. Dahin gehören der von Vasari anfangs dem Giorgione zugeschriebene kreuztragende Christus in S. Rocco; der Eccehomo in der Scuola di S. Rocco; der hl. Marcus, zwischen einerseits S. Cosmas und Damianus, andererseits S. Sebastian und Rochus, in der Sacristei von S. Maria della Salute. Letzteres Bild, sowie jenes in der Kirche vulgo di S. Marcuola in Venedig, ‚der Christusknabe zwischen den hll. Andreas und Katharina', ferner ‚die Madonna mit dem Kinde' im Belvedere zu Wien erklärt Morelli für die ältesten auf uns gekommenen Werke Tizians[4]. Das Wiener Bild führt Maria hinter einer Balustrade vor, auf welcher das Kind steht, links Joseph, rechts Zacharias; hinter der Jungfrau ist noch in bellinesker Weise ein Vorhang ausgebreitet. Das Charakteristische der einzelnen Figuren, besonders die Ruhe Josephs und der gedankenvolle Ernst des Zacharias, verrathen, ebenso wie die reizvolle Landschaft und der Schmelz zart lasirter Fleischtöne, nicht minder Einsicht in die Kunstgeheimnisse der venezianischen Vergangenheit, als eine gewisse Individualität. Etwas späterer Zeit gehören das in der nämlichen Galerie befindliche Marienbild, mit den hll. Stephanus, Hieronymus und Georg, sowie jene der Anordnung nach verwandte Composition in Paris, Maria mit Kind, Stephanus, Ambrosius und Mauritius[5].

---

[1] Morelli hat Tizian zum Gehilfen des Giorgione gemacht und läugnet auch, daß er bei Giambellino Unterricht genossen habe. Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 42 ff.

[2] Zanetti, Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani, Venezia 1760, tav. IV—VII. Schon damals waren nur schwache Reste noch vorhanden.

[3] Vgl. die Abbild. nach Zanetti bei Crowe und Cavalcaselle I, 76.

[4] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 43. Der Zettel mit Inschrift, welcher auf dem Wiener Bilde fehlt, befindet sich auf der Copie im Museum zu Rovigo.

[5] Louvre Nr. 458.

Große Zartheit und Leuchtkraft der Farbenmischung ist auch diesen Bildern eigen. Weiterem Fortschritt begegnen wir erst in der ‚Madonna mit Kind, Johannes und Antonius‘, in den Uffizien zu Florenz, und der ‚Madonna mit der hl. Brigitta‘, welche die Madrider Galerie[1] besitzt. Die Heilige bietet hier dem Kinde eine Schale voll Blumen dar; ihr Typus ähnelt den Modellen Palma's, insbesondere dem der Violante im Wiener Belvedere. Diesen Werken ebenbürtig erscheint die in Burleigh-House befindliche Madonna mit Kind auf der Steinbank. Wir lernen den Autor hier als einen Maler kennen, zu dessen Wesen Originalität gehört.

Das beste von Tizians Jugendbildern, lange im herzoglichen Palast zu Ferrara aufbewahrt, jetzt eine Zierde des Dresdener Museums[2], ist der berühmte ‚Christus mit dem Zinsgroschen‘. Genaue Nachrichten über des Künstlers erste Beziehungen zum Ferrareser Hofe mangeln uns; wir vermögen nicht festzustellen, ob Alfonso von Este der Besteller war, aber es erscheint doch nicht zufällig, daß jenes dem Bilde zu Grunde liegende Wort des Herrn: ‚Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist,‘ der Sinnspruch auf den Goldmünzen Alfonso's war. Schon Vasari bemerkte von dem Christuskopf, daß er ‚staunenswerth und wunderbar‘ sei; die zeitgenössischen Maler aber hielten das Bild für die vollendetste Leistung Tizians. In der That hat es Qualitäten, die es hoch über technisches Verdienst emporheben: Seelenadel und Niedrigkeit, diese großen Gegensätze im Leben, sind hier so überzeugend und fern von jeder Künstelei gegenübergestellt, daß das Werk nichts von der unbedingten Anziehungskraft verloren hat, welche die Zeitgenossen Tizians empfanden. Mit mildernstem, tief in die Seele dringendem Blick hat sich Christus über die linke Schulter hin dem Pharisäer zugekehrt, welcher ihn lauernd anblinzelt und mit gemeiner Hand den Zinsgroschen darbietet. Alles ist durchdacht: die unendlich vornehme, ruhige Haltung des Erlösers, die zarte Modellirung seines von dunklem Haar umrahmten Kopfes[3], die edel charakterisirte rechte Hand, welche, trotz aller Blässe und Feinheit, doch männlich geblieben ist — gegenüber das hartknochige Profil, die verwitterte Tücke, die grobe Faust des Hebräers. Zu so idealem Gepräge war die Gestalt des Erlösers bei den Bellini noch nicht geklärt worden; Tizian selbst ist leider nie mehr zu dieser Auffassung zurückgekehrt. ‚Denn hier ist

[1] Museo del Prado Nr. 236.

[2] Nr. 222. Bezeichnet auf dem Kragen des Pharisäers mit: ‚Ticianus fecit.‘ Durch Palmaroli's Restauration hat das Bild etwas gelitten, besonders in den Partien um Nase, Mund und Kinn, welche zu scharf hervortreten. Die Blässe des Fleisches rührt vom Abputzen der Lasuren her. Der Kopf des Hebräers hat weniger eingebüßt. Copien des Bildes in Dresden selbst, in der Grosvenorsammlung zu London, in Florenz (Uffizien), Parma und in der Akademie von S. Luca zu Rom.

[3] Wollte man einer Unvollkommenheit des Bildes gedenken, so wäre es nur die, daß die Augen des Heilandes zu schwere Lider und eine zu kleine Pupille besitzen.

Tizian, Christus mit dem Zinsgroschen. Dresdener Galerie. (Zu S. 836.)
(Nach einer Photographie aus dem Verlage von Adolf Braun & Co. in Dornach.)

Göttlichkeit und menschliches Wesen in organischer Einheit und mit der vollkommensten Abrundung und Zartheit vereinigt, die überhaupt den Künstlern Norditaliens bei der Bildung der menschlichen Gestalt erreichbar war.‘[1] Trotz großer Auffassung ist das Detail der Köpfe, besonders der Haupthaare und des Bartes Christi, bei näherem Anschauen von einer dem Dürer ebenbürtigen Feinheit; nicht minder haben wir die Leuchtkraft der Farben, Transparenz der Schatten, die geschmackvolle Anordnung der Falten zu bewundern. Mit Crowe und Cavalcaselle erklären wir dieses für das ‚reifste und abgeglättetste Gemälde Tizians‘. Hätte der Künstler auf solchem Wege tieferer Charakteristik fortgefahren, die hohen Probleme religiöser Kunst zu lösen, er würde mit seinen Bildern nicht nur die Großen dieser Welt, nach deren Beifall er strebte, sondern auch das christliche Volk erobert und sich jenen höheren Lohn verdient haben, der hinausreicht über die Schranken des Erdenlebens.

Zu den Werken jener frühen Epoche gehört auch ein Bild der Galerie Borghese zu Rom, welches Ridolfi in den ‚Maraviglie‘ als ‚Zwei Mädchen am Brunnen‘ anführt. Die unbestimmte Bezeichnung von ‚Heiliger und profaner Liebe‘ drückt den Inhalt dieses Bildes jedenfalls nicht richtig aus. Wie durch gewisse, etwas versteckte Zugaben erkenntlich wird, handelt es sich vielmehr gar nicht um heilige Liebe, sondern nur um Verherrlichung der Sinnlichkeit mit allen Mitteln coloristischer Reize: die eine der Figuren schaut in die Zukunft, die andere in die Vergangenheit; letztere dreht dem im Brunnen plätschernden Amor den Rücken zu, weil sie das Eitle seiner Versprechungen erfahren hat.

Jener Zeit gehört auch eine Serie von Bildnissen an, so das im Antwerpener Museum befindliche des Jacopo Pesaro. Dieser kniet mit dem Banner der Familie vor dem Throne Petri, und zwar im Dominikanerkleide, während der Ritterhelm kriegerischen Dienst verkündet. Der sich vorbeugende Papst, Alexander VI., empfiehlt ihn dem Apostelfürsten; rechts im Hintergrunde Wasser und die Forts eines Kriegshafens, welche die Situation erläutern. Das Technische gleicht hier dem auf der Allegorie im Palast Borghese.

Sollte das in der Sammlung Giustiniani zu Padua befindliche Portrait des Dogen Marco Barbarigo von Tizian sein, so würde, da dieser 1485 gestorben war, nur Copie des älteren Werkes vorliegen, ebenso bei dem Profilbildniß des Niccolò Marcello im vaticanischen Museum, da dieser von 1473—1474 regiert hatte. Die Züge auf letzterem sind ein Muster jener charaktervollen Häßlichkeit, wie sie oft auf damaligen Bildern vorkommt, ebenso abstoßend wie anziehend. Farbenschmelz und kühne Pinselführung überraschen uns besonders im Kopf des Dogen Marcello.

[1] Crowe und Cavalcaselle, Tizian &c. I, 103.

Von ernstem Streben legt jene Composition Zeugniß ab, welche Tizian 1508 im Wetteifer mit Mantegna's Zug Cäsars für den Holzschnitt lieferte: der Triumphzug Christi. Voran schreiten die Erwählten des Alten Bundes, an der Spitze Adam und Eva; die Kirchenväter ziehen den Wagen Christi, darnach folgen in großer Schaar Märtyrer und Bekenner [1]. Ein Zug historischer Größe und imponirender Macht wohnt diesem Werke zweifellos inne. 1511 war Tizian in Padua mit Fresken beschäftigt, und zwar vollendete er bis 2. December dieses Jahres drei Bilder für die Fraternität des Santo. Wir besitzen darüber die Urkunde [2] und eine Notiz, den mitthätigen Gehilfen, Domenico Campagnola, betreffend. Ob dieser Venezianer oder aus Padua gewesen, bleibt zweifelhaft; wir hören überhaupt erst von ihm, als Tizian nach Padua kommt, dessen Nachahmer er wird, indem er von 1511—1564 mit zahlreichen Aufträgen in jener Stadt beschäftigt ist [3].

Was Tizian für den bekehrten Lüstling Cornaro [4] in Padua lieferte, ist verloren gegangen. Sollte er in der That, wie Ridolfi berichtet, ein Zimmer daselbst mit dem ‚Triumph des Glaubens', entweder als Original oder nach der erwähnten Holzschnittfolge decorirt haben, so müßten diese Werke seinen besten zugerechnet werden, nach den energischen und charaktervollen Entwürfen zu urtheilen.

Was aber Tizian in den beiden Scuole producirte, konnte seinem Ruhm nicht förderlich werden. Von Historienmalerei finden wir hier nichts. Die genrehaften Momente, welche im Carmine aus dem Leben Mariä, sowie der Kindheit des Erlösers zur Darstellung gelangt sind, bieten groben Realismus, nebst fehlerhafter Zeichnung des Körpers, harter Farbe und verständnißloser Gewandung. Auch der Frescocyklus aus dem Leben des hl. Antonius, in der Scuola del Santo, verräth Geringschätzung der Besteller. Insbesondere sind die fetten weiblichen Modelle in ihrem Auftreten höchst unerquicklich. Zu dem ersten Bilde, dem vom Heiligen gethanen Wunder, ist die Originalskizze vorhanden. Sie erklärt allerdings, wie weit die Ausführung hinter der ursprünglichen Anlage zurücksteht und wie viel des Mangelhaften auf Rechnung des Gehilfen zu setzen sei; immerhin ist von dramatischer und historischer Auffassung nichts zu entdecken, und Josua Reynolds Wort, daß Tizian alles, was er berühre, mit einer Art Magie zur Würde und Bedeutung erhebe, paßt nicht im geringsten auf diese Machwerke mit ihrem für die noch junge

[1] Vgl. Tizianello, Anon. p. IX. Ridolfi I, 201. Rio (De l'art chrétien, Paris 1867, IV, 183) spendet diesem Werke reichliches Lob.

[2] Gonzati, Basilica di S. Antonio, Padova 1854, fol. CXLIII. Die Notiz über Campagnola auf der Rückseite einer Zeichnung bei Reiset, Notices des dessins etc. au Musée du Louvre, Paris 1866, p. 206.

[3] N. Pietrucci, Biografia degli artisti Padovani, Padova 1858, p. 64 ss.

[4] Er hatte ein Buch über die Mäßigkeit verfaßt und lebte so streng nach eigenen Vorschriften, daß er ein hohes Alter zu erreichen im Stande war.

Kraft seltenen Realismus und gänzlichen Verkennen der den heiligen Gegenständen zukommenden Würde. Daran vermag auch jene dem Künstler eigene Aversion gegen Frescotechnik nichts zu ändern.

Als Tizian nach Venedig zurückgekehrt war, trat im Jahre 1513 sein ehrgeiziger Charakter recht auffallend zu Tage, indem er den alten Bellini vom Amte als Rathsmaler zu verdrängen [1] suchte, womit ein Maklerpatent am Fondaco de' Tedeschi verbunden war. Lange Zeit hatte Bellini dieses besessen, und für einen Mann von so hervorragendem Verdienst mußte die Erhebung Tizians zum Rivalen fast einer Absetzung gleichkommen. Er war aber nicht gewillt, dem Angreifer das Feld zu räumen. Tizians Gehilfen hatten schon ihren Monatslohn vom Salzamte bezogen und er selbst das Bild im Großen Saale angefangen, als der Rath 1514 sein Decret vom vorigen Jahre mit der Erklärung widerrief, Tizian habe zu warten, bis die Reihe an ihn komme; seine Arbeiter sollten von der Zahlungsliste des Salzamtes gestrichen werden. Giambellino, der kurz vorher durch das schöne Hieronymusbild in S. Giovanni Chrysostomo seine Leistungsfähigkeit dargethan, mag über diesen Sieg nicht wenig Befriedigung empfunden haben. Als Haupt der Künstlerzunft trat er jetzt wieder in den Vollbesitz seiner Rechte. Tizian hatte sein Gesuch zwar erneuert, mußte aber doch warten, bis das Maklerpatent durch Bellini's Tod frei wurde [2].

Ueber die Zeit, in welcher Tizian zuerst in Berührung mit dem Hofe von Ferrara gekommen ist, läßt sich keine Gewißheit erreichen. Serlio behauptet ohne Grund, der Maler verdankte seine Stellung ganz und gar dem Herzog Alfonso, und Ridolfi erwähnt, derselbe habe den Herzog oft auf dessen Schiff nach Ferrara begleitet; indes war Tizian in jenen Jahren schwerlich so glänzend situirt, wie später am Hofe der Gonzaga oder Karls V., und wenngleich Alfonso den Maler aufforderte, ihn auf einer Reise nach Rom zu begleiten, so ergeben doch die Briefe keine Spur jener Vertraulichkeit, wie sie Ridolfi's Bericht ahnen läßt [3]. Tizians erster Besuch in Ferrara geschah Februar 1516; er wohnte damals mit zwei Gehilfen im Castello. Es erscheint nun fast undenkbar, daß eine so berühmte Fürstin wie Lucrezia Borgia damals nicht von ihm portraitirt worden sei; aber kein Bildniß ist auf uns gekommen, was sich nur dadurch erklären läßt, daß es den Ferraresen am Herzen lag, nach Alexanders VI. Tode den Namen Borgia zu vergessen und alles, was daran erinnerte, zu beseitigen, obgleich der vielverleumdeten

[1] Der Brief Tizians an den Rath bei Crowe und Cavalcaselle, Tizian I, 129 f.

[2] Das Maklerpatent brachte ein jährliches Einkommen von 100 Ducaten mit sich; es befreite den Inhaber von Abgaben, außerdem wurde das Dogenbildniß mit 25 Ducaten bezahlt. Das Privilegium also, nach welchem Tizian strebte, und welches Bellini vor ihm innehatte, war eine Jahresrente auf Lebenszeit und als solche geschätzt, konnte aber vom Rathe der Zehn suspendirt werden.

[3] Serlio, Architettura lib. IV. Ridolfi, Maraviglie I, 209.

Frau während ihres Aufenthaltes in Ferrara von Dichtern und Staatsmännern nur Gutes nachgesagt worden ist. Das Bildniß Alfonso's dagegen erhielt sich und kam später nach Madrid [1]. Trotz des Verputzens und Uebermalens legt dasselbe noch jetzt von Tizians außerordentlicher Geschicklichkeit Zeugniß ab, selbst in gebrochenen Tönen Frische und Leuchtkraft bewahrend. Neben Portraits entstanden für Alfonso noch Gemälde religiösen und mythologischen Inhalts. Damals kann das jetzt in Madrid befindliche Bild ‚Eroten Aepfel pflückend‘ entstanden sein [2], vielleicht auch ein Portrait Ariosto's und die ‚Drei Lebensalter‘, jetzt in der Sammlung Lord Ellesmere's zu London, vielleicht auch die ruhende Madonna, mit den beiden Kindern und der hl. Katharina, in der Londoner Nationalgalerie. Jener früheren Epoche gehört auch das sehr fleißig gemalte und mit prächtiger Landschaft ausgestattete Bild des Nolimetangere daselbst. Von dessen beiden Gestalten befriedigt uns aber nur die hl. Magdalena, welche sich sehr erregt vor dem Herrn niedergeworfen hat, ihr edles regelmäßiges Profil dem Beschauer darbietend. Der Erlöser präsentirt sich in allzu gesuchter theatralischer Haltung [3].

Das große Werk jener Zeit aber, in dem Tizian alle seine Kräfte zusammenwirken ließ, ist die ‚Himmelfahrt der Jungfrau‘, für die Kirche der Frari, jenes mächtige Altarbild, das seinen Ruf befestigte. Wir können allerdings die für einen bestimmten Ort und gewisse Beleuchtung gemalte, jetzt der Akademie angehörige Composition ihrer beabsichtigten Wirkung nach nicht voll würdigen. Einmal hängt sie zu tief, dann geht durch das helle Licht der Galerie jener Contrast zwischen der Klarheit des Himmels und der Düsterheit des Grabes verloren, und, was in der Kirche mehr verschwinden sollte, die Derbheit der Vordergruppen, nöthigt sich dem Beschauer in häßlicher Weise auf. Es ist dies einer der vielen Belege, wie wenig solche dem ursprünglichen Standort entzogenen Bilder im kalten Licht der Galerien und in unpassender Nachbarschaft ihren Zweck erfüllen können.

Tizian hatte den Auftrag für die Assunta schon im Jahre 1516 erhalten, wozu P. Germano, Guardian der Franziskaner, einen prächtigen Marmorrahmen fertigen ließ. Es dauerte jedoch bis zum 20. März 1518, ehe das Bild aufgestellt wurde, und zwar geschah dies am Feste des hl. Bernardin, wo auf Befehl des Senates alle öffentlichen Läden geschlossen waren. Eine große Volksmenge drängte sich zur Kirche, darunter auch der bekannte Annalist Marin Sanuto [4] und der kaiserliche Gesandte; letzterer erbot sich,

[1] Museo del Prado Nr. 452. [2] Das. Nr. 451.

[3] London, Nationalgalerie Nr. 270. Gestochen von Tardieu und W. Ensom.

[4] Diari XXV, 333: ‚Anno 1518 adì 20 marzo fo S. Bernardin . . . et jeri fu messa la palla grande de l'altar de S. Maria dei Frati minori suso depinta per Ticiano et prima li fu facto adorno una opera grande di marmo a spese di Marco Zerman, che è guardian adesso.‘

Tizian, Himmelfahrt der Jungfrau. Obere Hälfte des Bildes.
Akademie in Venedig. (Zu S. 840.)

sogleich das Bild zu kaufen, falls es den Brüdern nicht gefallen sollte, aber diese behielten es.

Tizian hat in diesem Werke den Brennpunkt der Composition auf den entfernteren Theil im Gemälde, die zum Himmel schwebende Gruppe Mariä und der Engel verlegt, aber die Apostel im Vordergrunde — wie es auch bei Photographien nach der Natur einzutreten pflegt — undeutlicher und sehr breit gehalten. Die Figuren sind übernatürlich groß, Details verlieren sich in Tonmassen und Schattenstreifen. Dagegen wird die mehr zurückstehende Hauptgruppe in den Wolken viel sichtbarer. Auf der Höhe des Ganzen, noch mehr entfernt, schwebt der Ewige, umgeben von Seraphim und halb im Gewölk verborgen. P. Germano unterließ niemals, so oft er Tizian im Atelier besuchte, ihn auf die unnatürliche Größe der Apostel hinzuweisen, worauf letzterer beständig zur Antwort gab, diese Maße seien nöthig für eine so imposante Kirche![1] Die Concentration der Hauptgruppe ist allerdings durch die ebenso auf Linien wie auf der Atmosphäre beruhende Perspective erreicht, und ihrer malerischen Wirkung kommt die Vertheilung von Dunkel und Licht zu Hilfe. Das glühende Roth und Blau, in welches Maria gehüllt ist, der silbern schimmernde Hintergrund, die im Lichte sich tummelnde, ihre Herrin begrüßende Kinderschaar, wirken bezaubernden Melodien gleich, aber doch ganz irdisch, ähnlich wie das Motiv Allegri's im Dome zu Parma. Den Sinn zum Himmel zu leiten, ist das nach dem Beifall der Welt ringende Talent des Venezianers sicher nicht im Stande: selbst jene imposante Darstellung vermag die Grenzen einer Ekstase der Sinnenlust nicht zu überschreiten; dazu fehlt in der Gestalt Mariens ein g e i s t i g e r Mittelpunkt; auch sind die Apostel denn doch trotz aller natürlichen Wucht der Affecte nur derb und dazu recht falsch gezeichnete Männer aus dem Volke, die durch den Vorgang aufs äußerste überrascht werden. Alle ästhetischen Redensarten, wie sie bei modernen Kritikern sich finden, können solche Mängel nicht verdecken. Die Stellung Mariens ist zudem theatralisch[2], und wollte man die Apostel ihrer Gewandung berauben, würde sicher nicht e i n e Figur in richtiger Position sich darbieten: so sehr werden diese Schäden vom blendenden Reiz der Farbe, dem Wogen von Licht und Schatten überkleidet. Lesen wir den Bericht des jüngeren Palma[3], Tizians Eleven, über die Technik seines Meisters, wie er die Bilder mit dem Pinsel anlegte, Formen andeutend, sie bei Seite stellte, dann wieder vornahm und, ‚gleich einem Chirurgen, hier Auswüchse, dort überquellendes Fleisch abschnitt, einen Arm in die richtige Lage brachte und Glieder einrenkte‘, d. h. nur nach malerischem Gefühl, ohne vorhergehende

[1] Ridolfi I, 212.

[2] Auch Crowe und Cavalcaselle (Tizian I, 182) machen diese Einschränkungen ihrer sonst übertrieben günstigen Kritik.

[3] Boschini in der Vorrede zu den ‚Ricche miniere‘.

Studien, das Bild anfing, so können wir uns nicht wundern, daß die Figuren, wollten wir sie entkleiden, ihre Glieder erst zusammensuchen und mühevoll einrenken müßten, um lebensfähig auftreten zu können.

Tizian war durch die Lobsprüche der den Frari zuströmenden Menge, wie durch die Ankunft des Herzogs von Ferrara in Venedig, Gegenstand öffentlicher Aufmerksamkeit geworden, so daß die Signorie sich erinnerte, wie er schon lange bevorzugter Maler des Staates sei, ohne etwas dafür geleistet zu haben. Im Saale des Großen Rathes war seit Jahren nichts geschehen, und nichts deutete auf des Malers Absicht, die Arbeit dort wieder aufzunehmen. Endlich, am 3. Juli 1518, ward Tizian nach dem Salzamte beschieden und ihm eröffnet: wofern er nicht innerhalb einer Woche an den vernachlässigten Bildern zu malen sich entschließen könne, würden sie auf seine Kosten von einem andern vollendet werden. Diese Drohung machte auf Tizian nicht den mindesten Eindruck. Trotz der Aufträge für Kirchenbilder und anderes in Ferrara rührte er sich nicht. Der Herzog war schon in Zorn gerathen und drohte mit Zwangsmaßregeln, aber Tizian machte eine Reise nach Padua und kümmerte sich wenig um solche Drohungen. Aus der Correspondenz des Jahres 1518 ersieht man, daß er es unternommen, für den Gönner jenes ‚Bacchanal‘ zu entwerfen, das sich jetzt in Madrid befindet. Der Gegenstand machte ihm hohe Freude, denn er entsprach seiner üppigen, auf das sinnliche Moment gerichteten Phantasie. Bekanntschaft mit Ovid und Catull hatten damals in den höheren Klassen der italienischen Gesellschaft das Verlangen nach bildlicher Anschauung solcher Scenen wachgerufen, und Alfonso hatte selbst das Motiv angegeben. Tizian brachte das Bild nach Ferrara, als Lucrezia nicht mehr lebte, die es, ihrem ernsten Charakter gemäß, sicher verurtheilt hätte.

Die Werke, an denen Tizian um 1520 arbeitete, waren: das mehrtheilige Altarstück für den päpstlichen Legaten in Brescia, welches seiner Zeit für eines der besten Werke aus der mittleren Periode des Malers galt, und die Madonna mit Heiligen, für S. Francesco in Ancona. Letztere Darstellung, auf Holz gemalt und über zehn Fuß hoch, offenbart große Meisterschaft und Kühnheit des Pinselstriches, welcher Tizians Art hier ganz besonders charakterisirt. Der Kopf des Stifters ist voll von Leben [1].

Zur selben Zeit wurde das Altarbild für Brescia angefangen, nahm aber, da es aus mehreren Tafeln besteht, den Künstler längere Zeit in Anspruch. Infolgedessen gab es Verdruß zwischen ihm und dem Herzog von Ferrara, aber Tizian nahm die Sache leicht und ging 1521 nach Conegliano. Dort malte er die Front der Scuola di S. Maria und erhielt dafür ein

[1] Jetzt nach S. Domenico in Ancona übertragen. Die Farben sind durch Alter stumpf geworden; auf einem Zettel im Vordergrund die Jahreszahl 1520 und der Name Tizian.

Haus als Freilehen. Noch während dieser Arbeit starb, am 22. Juni 1521, der Doge Loredano; ihm folgte Antonio Grimani, welcher schon 87 Jahre zählte. Er war der erste Gebieter der Republik, dessen Portrait zu malen Tizian in amtlicher Qualität berufen wurde. Die kurze Regierung des Dogen hatte aber nicht erlaubt, ihn zu Lebzeiten in dem üblichen Votivbilde zu verherrlichen. Erst 1555, als die Erinnerung an Grimani's Schuld und Verdienste in solcher Weise hervortrat, daß man ihn als Martyrer auffassen konnte, ward er mit Kreuz und Kelch dargestellt.

Inzwischen hatte Tizian das Altarbild für S. Nazaro e Celso in Brescia vollendet und 1522 an den Besteller Averoldo abgeliefert [1]. Hauptmotiv bildet der Auferstandene mit der Fahne, auf Wolken schwebend, welche der Gruft entquellen. In einiger Entfernung sieht man die Marien in der von röthlichem Glanz erhellten Landschaft. Links blickt der hl. Nazarus empor, und S. Celsus, in Rüstung, wendet sich dem knieenden Averoldo zu, auf den Erlöser hindeutend. Rechts im Hintergrunde der hl. Rochus, vom Engel getröstet, und Sebastian, an den Baum gefesselt. Daß Tizian den Auferstandenen mit der Muskelpracht eines Athleten ausstattete und ihm ganz theatralische Haltung verlieh, mag schon damals aufgefallen sein. Das Ansprechendste am Werke ist das Portrait des Stifters, auch machen sich Gabriel durch Anmuth und Sebastian durch Eleganz der Körperformen bemerklich. Der Maler selbst huldigte der Ansicht, jener Sebastian sei das Schönste, was er je gemalt habe, und die öffentliche Meinung in Venedig pflichtete ihm bei, wie denn auch zahlreiche Copien den nachhaltigen Eindruck bestätigen. Jedenfalls läßt dieser Sebastian Vorliebe für gewagte Körperstellungen merken, in denen sich der Maler mit zunehmenden Jahren gefiel.

Jener Zeit gehört auch das wohl in Ferrara vollendete mythologische Bild an: Bacchus und Ariadne, eine Illustration der Verse Catulls, welches schon auf Vasari derartig wirkte, daß es die Erinnerung an Bellini's Bacchanal völlig auslöschte. Es befindet sich jetzt in der Londoner Nationalgalerie [2].

Im Jahre 1523 vermehrte sich die Anzahl von Tizians Gönnern durch den Markgrafen Federigo von Mantua, Neffe Alfonso's von Ferrara. Für ihn malte er die jetzt im Louvre befindliche ‚Grablegung', welche später aus dem Besitz der Gonzaga in den Karls I. von England kam und dort zu den Lieblingsgemälden van Dyks gehörte. Mit diesem Bilde schließt jene Periode in Tizians Entwicklung, die mit dem ‚Zinsgroschen' begonnen hat. In gewissen Details erinnert es noch an Giorgione, aber durch Großartigkeit

[1] Ridolfi I, 344. Chizzola, Pitture di Brescia (1760) p. 58. Eine Copie des Bildes in der Sammlung Tosi zu Brescia, unter Moretto's Namen, und eine Wiederholung der Copie in der Galerie Liechtenstein zu Wien unter Nr. 589.

[2] Zwei Copien malte Poussin, eine davon befindet sich in der Akademie von S. Luca zu Rom.

der Gesammtwirkung, Farbenpracht und Energie ragt es weit über alles, was Giorgione und Palma je producirt haben. Nicodemus und Joseph von Arimathia sind die Träger des heiligen Leibes; der dahinter stehende Johannes hält nur den rechten Arm. Jene drei Figuren bilden die in pyramidalem Aufbau componirte Hauptgruppe, ergänzt durch die zur Linken befindlichen beiden Marien. Der Leichnam des Herrn ist in ein Tuch gehüllt, welches Nicodemus unter der Hüfte desselben gefaßt hat, während auf der anderen Seite Joseph die Kniee des Leichnams umschlingt. Die Gestalt Christi entbehrt zwar idealer Auffassung, aber doch nicht einer gewissen kraftvollen Größe; das Mienenspiel der Träger ist ernst; trotzdem erscheint in jenem Motiv manches phrasenhaft: so zeigt das Leichentuch keinerlei Anspannung durch die Last, auch die Stellung der Träger entspricht nicht der Naturwahrheit; aber der über das Bild ausgegossene Wechsel von Licht und Schatten, das Helldunkel und die Pracht der Farbentöne verhüllen solche Mängel, wenigstens für den ersten Eindruck. Dabei sind Licht, Dunkel und Farbe wieder dem Effect der Beleuchtung dienstbar gemacht.

In jener mittleren Periode entstanden auch zwei Werke, die zu den bedeutendsten des Malers gehören, die Madonna von S. Niccolò de' Frari und jene des Hauses Pesaro. Ersteres Bild kam 1523 zur Aufstellung und erregte die öffentliche Aufmerksamkeit in hohem Grade. Unter Clemens XIV. gelangte es nach Rom, wo der Stecher Volpato und der Maler Hamilton den Papst zum Ankauf veranlaßten. Zuvor im Quirinal untergebracht, ward es später in die vaticanische Galerie übertragen und dort verstümmelt, indem man den oberen, halbrunden Theil absägte. Tizian hatte sich vorgenommen, in diesem Werke etwas Besonderes zu leisten und war von seiner Arbeit in hohem Grade befriedigt. Auch Vasari lobt, der hl. Sebastian präsentire sich geradezu lebendig, und Pordenone verrieth ähnliche Bewunderung[1]. Im oberen Theil der Composition sah man früher die Taube, deren Strahlen sich auf das Haupt Mariä ergossen. Diese sitzt auf Wolken; Engel an ihrer Seite halten Kränze, auch das Kind auf ihrem Schoße trägt einen solchen. Mutter und Kind schauen auf die vor einer Mauer gruppirten sechs Heiligen nieder. Oben ist helles Licht, unten düsteres Gemäuer, als günstige Folie für den Farbenaccord der Gewänder. Die Composition entbehrt als solche nicht eines gewissen Ernstes; technisch ist die Sorgfalt im Durcharbeiten der Farbe hervorstechend.

Am 20. Mai 1523 war der neue Doge, Andrea Gritti, gewählt worden. Als Franzosenfreund ließ er von Tizian jenes große Fresco des hl. Christophorus am Fuß der Treppe im Dogenpalast malen. Es bezieht sich dies wohl auf die Ankunft des französischen Heeres in der Nähe von Mailand, und das Lager desselben bei S. Cristofano. Die kaiserliche Partei in Venedig

[1] Dolce, Dialogo p. 66.

konnte dies nicht übel vermerken, da jede Deutlichkeit politischer Anspielung mangelte. Wie dem auch sei, das Bild wurde zu jener Zeit gemalt und ist ein seltenes Beispiel der von Tizian gemiedenen Frescotechnik. Er enttäuscht denn auch hier, ebenso wie in Padua, jede Erwartung, ohne daß eine gewisse Größe der Auffassung zu verkennen ist.

Während der Entstehung jenes Frescos bekam der Maler Auftrag, die am oberen Ausgang der Riesentreppe im Palast befindliche Kapelle mit Bildern zu zieren. Der ganze Frescoschmuck ist untergegangen; in der Lunette über dem Altar sah man die Jungfrau mit dem Kinde zwischen S. Nicolaus und dem knieenden Dogen, rechts und links vom Altar die Evangelisten, über der Eingangsthür den hl. Marcus, auf einem Löwen sitzend.

Kein Doge ist häufiger von Tizian gemalt worden, als Gritti[1], und keines der Bildnisse seiner Hand erlangte größere Berühmtheit. Karl I. von England erwarb ein Exemplar, und Rubens fertigte eine Copie nach alten Wiederholungen.

Recht weltlichen Charakter verräth das Verkündigungsbild in der Scuola di S. Rocco, obzwar es jenes, dasselbe Motiv vorstellende Bild in Treviso an Breite der Behandlung, Schönheit des Colorits und Schmelz der Abrundung weit übertrifft.

Die Madonna des Hauses Pesaro führt nun auf den Höhepunkt von Tizians Entwicklung. Sieben Jahre vergingen, bis er im Mai 1526 dieses Ceremonienbild zum Abschluß brachte. Wir sehen hier die Patrone jenes Geschlechtes: Petrus, Franciscus und Antonius, die Fürbitte der Jungfrau anflehend, und zwar innerhalb des Vorhofes eines Tempels, vor dessen mächtig aufragenden Säulen die venezianischen Nobili um den Marmorthron der Jungfrau sich schaaren.

Noch vor dem für Rom so verhängnißvollen Jahre 1527 hatte Tizian die Bekanntschaft des unlauteren Pamphletisten Aretino gemacht, und es wirft kein günstiges Licht auf des Malers Charakter, daß er auch, nachdem er den Mann erkannt, intime Beziehungen mit ihm aufrecht hielt. Aber Aretino besaß Macht den Personen gegenüber, welche Tizians Hauptgönner waren, und dies entfernte alle Bedenken. Andrea Gritti selbst trat als Beschützer Aretino's auf und rettete, wie jener bekennt, dessen Leben[2]; vom Markgrafen von Mantua bezog der Abenteurer Pension, von anderen zahlreiche Geschenke; nach der Erstürmung Roms hatte er Karl V. seine Dienste angeboten. Er lebte nun ‚vom Schweiße der Federthätigkeit', wie er das selber nennt. Von Aretino lernte Tizian die Kunst, wie man der Selbstliebe fürstlicher Gönner huldigen müsse, später verstand er es auch, die Früchte der Schmeichelei

[1] Ueber die Portraits in Wien (Galerie Czernin), Florenz (Mr. Cotterel) und S. Petersburg (Ermitage Nr. 103) vgl. Crowe und Cavalcaselle, Tizian I, 248 f.

[2] Aretino, Lettere I, 3, 83; II, 58.

zu ernten[1]. Des Künstlers Werke in jenen Jahren für seine Gönner in Ferrara, Mantua und Cadore waren aber von geringerer Bedeutung im Vergleich zu jenen, welche im Auftrage religiöser Corporationen zu Venedig entstanden. Die Bruderschaft vom hl. Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo wünschte ein Altarbild des Jacobello del Fiore durch ein modernes Werk zu ersetzen und forderte die in Venedig lebenden Künstler auf, Skizzen einzusenden. Tizian erhielt den Preis, Palma und Pordenone mußten zurückstehen[2]. Es bedurfte mehrerer Jahre zur Vollendung jenes Bildes, auch entstand Differenz mit der Bruderschaft wegen des Preises, bis endlich, am 27. April 1530, das Werk abgeliefert wurde und zwar für dieselbe Summe, welche die Madonna des Hauses Pesaro dem Maler eingebracht hatte. Was den Charakter jenes 1867 durch Feuer zerstörten[3] Bildes anlangt, so scheint die Anwesenheit Michelangelo's zu Venedig nicht ohne Einfluß geblieben zu sein. Auch Sebastian del Piombo verweilte dort bis zum März 1529 und mag seinen Landsleuten nicht wenig die Decke der Sixtinischen Kapelle gerühmt haben. Als nun der Urheber jenes Werkes selbst erschien, wird man ihm entsprechend gehuldigt haben.

‚Die Zeichnung Michelangelo's, das Colorit Tizians', jenes Princip, das Tintoretto über seine Thür schrieb, verräth die Wirkung des Besuches, und wenn man die Athletenformen auf Tizians Petrus Martyr anschaut — soweit eben Stiche und die Copie Cigoli's das verlorene Original wiedergeben — denkt man sofort an den Muskelapparat des ‚Letzten Gerichts' in der Sixtina. Der hl. Petrus, welcher am Ausgange eines Waldes vom Mörder überfallen wird, ist niedergestürzt und hat den linken Arm zum Himmel emporgestreckt, während jener mit dem Schwert ausholt. Der Gefährte des Heiligen flieht, von Todesangst gepackt, beide Arme emporwerfend. Aus den vom Sturm geschwellten Gewändern aber sieht man bloße Arme und Beine hervorgehen, die eines Hercules würdig und Michelangelo's Formsprache entliehen sind. Hochragende, vom Sturm gepeitschte Bäume lassen die Ausgänge der Alpen durchblicken; oben, zwischen dem Geäst, schwingen Engel die Martyrerpalme, während ein durchfallender Sonnenstrahl das Antlitz des sterbenden Heiligen verklärt. Bemerkenswerth ist auch, daß die Gewänder der Mönche zwar schwarze Mäntel und weiße Unterkleider darstellen, aber doch nicht historische Ordenstracht. Dramatisch im hohen Grade, vom Sturme der Affecte durchtost, wie vom Sturm die Landschaft, fehlt es dem Motiv doch an jener höheren Versöhnung des christlichen Kunstwerkes. Man sieht die winkende Palme in der Luft schweben, aber man glaubt nicht recht an deren himmlische

[1] Vgl. die Briefe bei Crowe und Cavalcaselle, Tizian I, 262 ff.

[2] **Paolo Pino, Dialogo di Pittura, Venezia 1548, fol. 32 v. Ridolfi, Marav. I, 217. Sansovino, Venezia descritta p. 65.**

[3] Das Bild war aus der Kirche, wo Reparaturen stattfanden, in die Rosenkranzkapelle gebracht worden; hier entstand in der Nacht vom 16. August 1867 auf unerklärliche Weise ein Brand, der den gesammten Inhalt der Kapelle zerstörte.

Qualität, denn die untere Gruppe erinnert mehr an eine antike Fechterscene oder ein Stück aus der griechischen Tragödie, als ein für christliche Andacht bestimmtes Kirchenbild. Bei längerem Betrachten wird übrigens auch dem Laien die gezwungene, nur auf malerischen Effect berechnete Stellung des Mörders wie des Heiligen auffallen [1]. Welche Wirkung dieses Bild ausübte, ersieht man daraus, daß des Dolce Tractat über die Malerei daran anknüpft. Es heißt auch, die Signorie habe mit Todesstrafe bedroht, wer dasselbe von seinem Platze zu entfernen versuchte.

Vasari bemerkt, im Jahre 1530, bei Kaiser Karls V. Anwesenheit in Bologna, sei auf Aretino's Anstiften auch Tizian herbeigeholt worden, und dieser habe den Monarchen in voller Rüstung zu Pferde dargestellt. Allein der Künstler war, wie die Briefe ergeben, damals mit Aufträgen für die Gonzaga in Mantua beschäftigt [2]. Er malte das Portrait des Markgrafen und jenes Bild der Jungfrau mit der hl. Katharina, ‚Madonna del Coniglio' genannt, welches sich jetzt im Louvre befindet. Gegenstück zu diesem Bilde ist übrigens die ‚Rast in Aegypten', derselben Galerie gehörig, welche mehrmals nachgebildet worden ist.

Tizian war noch für die Gonzaga thätig, als die Conferenzen in Bologna ihr Ende erreichten. Damals verlor er die Gattin, Donna Cecilia, und rief seine Schwester Orsa von Cadore herbei, sich des Hauswesens und dreier Kinder anzunehmen. Von diesen sollte Orazio Maler werden, Pomponio Geistlicher, und zwar nur um einer Sinecure willen, die man Tizian zugesichert hatte [3]. Dies rächte sich denn auch, indem Pomponio durch ungeordnetes Leben dem Vater zahlreiche Sorgen bereitete. Aber Tizian stand damals ganz unter dem Banne Aretino's, der ja stets vom Bettel lebte, wenn er nicht auf Erpressungen ausging, und es als höchst plausibel dargestellt hatte, daß eine Pfründe auf Pomponio's Namen dem Vater sicheres Einkommen biete.

1532 war Karl V. über die Alpen gezogen und Object der Verehrung geworden; besonders huldigte Federigo von Mantua seiner Kunstliebe und zeigte ihm alle Schätze der Familie Gonzaga. Des Herzogs Portrait von Tizian machte besonderen Eindruck auf den Kaiser, und ersterer schrieb sofort an den Maler, er möge kommen. Federigo's Brief traf ihn in Venedig; er wollte jedoch die Einladung nicht annehmen und zog es vor, dem Hofe nach Bologna zu folgen, wohin Alfonso von Ferrara zwei erprobte Geschäfts=

[1] Außer der Copie Cigoli's gibt es eine zweite am ersten Altar rechts in S. Domenico zu Ancona. Von Tizians Entwürfen befindet sich der eine bei Mr. Malcolm zu Poltallock (vgl. Journal des beaux arts, 1867, p. 169), der andere im British Museum. Im Inventar von Rubens' Bildern war eine große Zeichnung nach dem Werke angeführt. Von Stichen sind die des Martin Rota, G. B. Fontana, Lefèbre und Patina zu nennen.

[2] Vgl. die Briefe bei Crowe und Cavalcaselle, Tizian I, 277 f.

[3] Brief bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 290 f.

träger dirigirte. Tizian hatte den Wink erhalten, der Kaiser werde ihm zum Portrait sitzen, und kam, vom Bildhauer Lombardi begleitet, der die Züge Karls in Wachs bossirte. Dies geschah im Winter 1532—1533, wo der Monarch nach Spanien ging und zwar zu Schiff über Genua. Tizians Originalskizze, früher der Sammlung Zambeccari in Bologna angehörig, kam dann in englischen Privatbesitz. Sie diente gewiß als Unterlage zu jenem Portrait, welches verloren ging, nachdem es die Zierde der Paläste von Madrid und Brüssel [1] gewesen. Er malte übrigens den Kaiser nicht nur in Rüstung, sondern auch im vollen Ornat [2]. Tizian blieb erklärter Maler Karls V., der ihn zum Grafen des Lateranischen Palastes, zum Mitglied des Hofes und Staatsrathes unter dem Titel eines Pfalzgrafen ernannte. Er erhielt alle Gerechtsame, die sonst durch Ritterschlag verdient wurden, durfte Schwert und Kette tragen, bei Hofe erscheinen; seine Kinder wurden Edelleute des Reiches [3].

Es ist nicht unsere Aufgabe, der ferneren Entwicklung Tizians nachzugehen, nachdem wir ihm auf die Höhe derselben gefolgt sind; die andere Hälfte seines Lebens möge daher nur flüchtig berührt werden. Er saß zu Venedig mitten im Parteitreiben jener Zeit, war bekannt mit den Geschäftsführern der einzelnen Höfe und empfing ohne Gewissensbisse von allen Aufträge. Von der Darstellung Karls V., oder dessen Kanzlers Covos eilte er zum Portrait Franz' I. [4] und brachte, wie Aretino, überall Huldigung dar, wo es galt, Ruhm und Lohn zu erwerben. Er war damals am Ziele irdischen Glückes: in Venedig gab es keinen Maler, der hoffen durfte, ihm an die Seite gestellt zu werden, und Vasari bemerkt richtig: ‚Tizian hatte Nebenbuhler, aber keinen, der mehr Talent besaß, und den er nicht durch Vorzüge und Weltkenntniß im Umgange mit Hochstehenden niedergeworfen hätte.' Das Geheimniß seines malerischen Realismus war, daß er den Reiz enthüllte, während er das Mechanische verbarg, daß er nicht rohe Nachahmung gab, sondern vermöge seines Kraftspruches den Dingen die Zunge löste, sie den Theil ihres Wesens zu verkünden zwang, welcher die verfeinerte Sinnlichkeit anspricht. Es ist nicht die Stimme der Natur zum Lobe des Schöpfers, welche Tizian hören läßt, sondern jene zur Verherrlichung des Menschen. Die grober Hülle entkleidete Psyche ist der Gott seiner Kunst, sinnliche Pracht ihr erstes Gesetz, das Heilige ihre Dienerin. Nur im ‚Zinsgroschen' hat er versucht, sich ernstlich dem Göttlichen zu nähern; im übrigen predigen

---

[1] Als Karl nach Genua abgereist war, brachte Tizian das Portrait nach Venedig, um es dort für den Herzog von Mantua zu copiren. Das Original ist zweifellos an Karl geschickt worden, die Wiederholung kam erst 1536 nach Mantua.

[2] Museo del Prado Nr. 453.

[3] Der Erlaß, vom 10. Mai 1533, wurde 1850 durch Cadorin publicirt. Den vollen Wortlaut gibt auch Beltrame in: Tiziano Vecellio, Milano 1855. Auszug bei Ridolfi I, 234 ff.

[4] Paris, Louvre Nr. 469.

seine Altarbilder verklärte Daseinslust, jenen praktischen Pantheismus, dem die christliche Kunst verfallen mußte, als sie sich mit dem Geist des Heidenthums verquickte und die sorgsame Hand ihrer Mutter, der Kirche, verließ, sich an Dingen dieser Erde gütlich zu thun. Tizian hat nichts anderes gewollt als Correggio, aber mit mehr männlicher Kraft; in beiden vibriren dieselben Fasern; Tizian bleibt jedoch mehr Herr seiner selbst, in den Grenzen des Natürlichen, während jener mit weiblicher Schwelgerei der Ekstase des Sinnlichen verfällt, welche die Italiener mit dem Worte ‚smorfia' bezeichnen. An persönlicher Bekanntschaft beider Maler ist kaum zu zweifeln, und während der mehrmaligen Reise nach Bologna konnte Tizian Allegri's Werke wohl gesehen haben. Angenommen aber, eine persönliche Berührung habe nicht stattgefunden, so mußte durch Lorenzo Lotto den Venezianern über letzteren hinlänglich Aufschluß geworden sein.

Zu Tizians wenig lauteren Charakterzügen gehört auch die Gewissenlosigkeit staatlichen Verpflichtungen gegenüber. Er hielt es nicht für unehrenhaft, Einkommen zu beziehen, ohne etwas dafür zu bieten. Endlich, 1538, war die Geduld des Rathes der Zehn erschöpft, und er ließ ein Decret ergehen: ‚Da Tizian seit December 1516 ein Maklerpatent mit Jahresgehalt von 118—120 Ducaten besessen, ohne das daran geknüpfte Bedingniß der Anfertigung eines Schlachtengemäldes für den Großen Rathsaal zu erfüllen, so ergeht an ihn die Weisung, alle in jenem Zeitraum ohne Gegenleistung empfangenen Gelder abzuliefern' [1]. Der Künstler entschloß sich nun endlich, seiner Verpflichtung zu genügen und das jetzt verlorene Bild, ‚die Schlacht von Spoleto', zu malen [2], von dem Vasari erklärt, es habe für das beste in jenem Saale gegolten.

Von religiösen Darstellungen aus den dreißiger Jahren sind zu nennen: ‚S. Giovanni Elemosinario', ein sehr kraftvoll gemaltes Altarbild in jener Kirche zu Venedig; der junge Tobias mit dem Erzengel, in S. Marciliano daselbst; die Darstellung im Tempel, für die Bruderschaft von S. Maria della Carità gemalt, jetzt in der Akademie. Dieses mächtige Breitbild führt uns einen Palast mit lang in das Terrain hineinragender Treppe vor, auf

[1] Crowe und Cavalcaselle, Tizian II, 380.

[2] Es scheint, daß Gritti als Franzosenfreund Tizian bestimmt habe, ein Bild zu malen, das zwar die Einnahme von Spoleto darstellen, in Wirklichkeit aber ein von den Venezianern gegen den Kaiser gewonnenes Treffen schildern sollte. Der Maler wählte dasjenige bei Cadore, welches er vermöge seiner Ortskenntniß besser anschaulich zu machen im Stande war, und enthielt sich jeder Auszeichnung der venezianischen Truppen. Im Hintergrunde sieht man die Felsen emporsteigen. Das Original wurde im Brande von 1577 zerstört. Ridolfi (Marav. I, 214) erwähnt geradezu die Schlacht bei Cadore. Auch Fontana's Stich führt diese Unterschrift. Eine Skizze auf Leinwand in den Uffizien zu Florenz unter Nr. 609. In der Albertina zu Wien Rubens' Zeichnung der Hauptgruppe.

welcher Maria emporklimmt, oben von den Priestern empfangen. Ihre Gestalt verschwindet aber der Menge Volkes und der mächtigen Architektur gegenüber.

Von Bildnissen seien zunächst die Selbstportraits hervorgehoben: das früheste, aber durch Uebermalung ganz entstellt, ist jenes im Belvedere zu Wien, dann kommt das Berliner, hierauf das zweifelhafte der Uffizien, zuletzt das späte — um 1562 — der Madrider Galerie. Ja als bloße Zuthat auf größeren Compositionen hat der Maler sein Selbstportrait verwendet, so auf dem Madonnenbilde in Pieve di Cadore, oder auf der Pietà in der Akademie zu Venedig, der letzten Arbeit seiner Hand. Auch andere Künstler haben den Charakterkopf benützt, so Paolo Veronese in der ‚Hochzeit zu Cana‘ und Palma Giovane an der Decke von S. Fantino.

Treffliche Bildnisse sind die des Ranuccio Farnese, sowie das der Tochter Roberto Strozzi's, im Palast zu Florenz. Dieses Kinderantlitz gehört zu den jugendfrischesten Erzeugnissen, die der Pinsel eines Malers hervorgebracht, auch van Dyk nicht ausgenommen. Musterstück technischer Behandlung ist ferner das Bildniß des Papstes Paul III. Farnese.

Von Kirchenbildern bezeichnen die für S. Spirito gemalten, jetzt nach S. Maria della Salute übertragenen Deckenstücke, wie das spätere Pfingstbild die Höhe venezianischer Kunstleistungen um die Mitte des Jahrhunderts.

1545 war Tizian in Rom und wurde vom Papst gnädig empfangen. Er wohnte im Belvedere, ja der Cardinal Farnese gab ihm Vasari zum Begleiter durch die Sammlungen. Begeistert schrieb er an Aretino über den Empfang und seine Eindrücke, bedauernd, daß er nicht 20 Jahre früher hierher gekommen sei. Aber doch hütete er sich ängstlich vor jeder Nachahmung; sagte er doch einst zu Vargas, dem spanischen Gesandten, er gehe der Stilweise Raffaels und Michelangelo's geflissentlich aus dem Wege, um nicht zum geschickten Sklaven zu werden. In der That bleibt es ungewiß, ob Tizian, wenn er früher jene Formenwelt studirt hätte, zu anderen Resultaten gekommen wäre.

1548 ward er an des Kaisers Hof nach Augsburg berufen und malte ihn in der Rüstung und zu Pferde, den Speer in der Hand, wie er in der Schlacht bei Mühlberg erschienen war. Dieses Portrait kam nach Spanien, ward später bei einer Feuersbrunst verletzt und hängt jetzt als Ruine im Museum zu Madrid. Der Sitz des Kaisers auf dem Pferde ist natürlich, letzteres aber fehlerhaft gezeichnet. Außerdem sind aus jener Zeit noch erhalten: der Kurfürst Johann Friedrich, der Kanzler Granvella, und der Cardinal Madruzzi. Das Portrait König Ferdinands ist in Spanien untergegangen. Tizian malte auch die zwei Söhne und fünf Töchter des Königs, ferner auf der Rückreise nach Venedig in Innsbruck ein Familienbild. 1549 ward der Künstler abermals nach Augsburg entboten, um den Prinzen Philipp zu portraitiren, denn Karl V. beschäftigte sich mit der Abdankung. Er lieferte für den Kaiser auch noch die ‚Mater dolorosa‘ — auf Schiefer, jetzt in Madrid — und die

Trinität, ein Thema, das ihm angegeben war. Karl nahm dieses Bild mit in die Einsamkeit nach S. Juste und soll es dort bis zuletzt mit Theilnahme angeschaut haben, denn es stellte die kaiserliche Familie vor dem Richterstuhl Gottes dar, während Maria Fürbitte einlegt [1].

Mit Philipp II. ergaben sich für Tizian nicht mindere Beziehungen wie zu Karl V.; neben religiösen Bildern malte er für ihn mythologische Scenen, welche dem sinnlichen Monarchen Bedürfniß waren. Der Künstler lebte bis 1576 in stetem Ringen nach Ansehen und Erfolg, die ihm in einem so langen Leben reichlich zu theil geworden sind. Am 27. August erlag er, der für gewöhnliche Anfechtungen der Natur unzugänglich schien, einer grassirenden Pest und ward in der Kapelle der Frari beigesetzt, für die er sein letztes Bild gemalt hatte. Die Nachwelt hat ihm ein stattliches Denkmal errichtet. Kurz nach ihm war sein Sohn Orazio im Lazareth auch an der Pest gestorben, und ehe Pomponio, der schlimme Erbe, das väterliche Haus in Besitz nehmen konnte, war es geplündert und verwüstet.

Sebastiano Luciani, genannt del Piombo.

Ehe wir das Gebiet der eigentlichen venezianischen Kunst verlassen, sei noch jenes Malers gedacht, dessen Familienname Luciani war, der sich nach seiner Vaterstadt ‚Veneziano‘ nennt und nach dem Amte eines Plumbators der päpstlichen Bullen, dem er aus Trägheit nachgejagt hatte, del Piombo geheißen wird [2]. Er ist als Sohn des Luciano Luciani 1485 geboren und widmete sich zunächst der Musik, dann in der Werkstatt Giambellino's der Malerei, schloß sich aber bald ganz an Giorgione an. Sein Altarbild in S. Crisostomo zu Venedig läßt die ‚Maniera di Giorgione‘ hinlänglich erkennen: In einer Säulenhalle erblickt man den hl. Johannes Chrysostomus an erhöhtem Pulte schreibend, hinter welchem der hl. Augustinus sichtbar wird; von rechts kommt der jugendliche Täufer, gefolgt vom hl. Liberale, links Katharina, Agnes und Magdalena; im Hintergrund eine Berglandschaft. Von religiöser Empfindung wird man in dieser Composition nichts finden; die weiblichen Gestalten athmen Sinnlichkeit, die Männer sind vornehme Herren, aber mit vielem Gewand belastet und ohne rechten Ernst des Auftretens; kurz, wir sehen, daß der Künstler malerisch begabt, aber tieferen Gehaltes und feineren Geschmackes bar ist. Sebastiano mochte nach diesem ersten Werke doch die Ueberzeugung gewinnen, daß in seiner Vaterstadt große Erfolge schwer zu erringen seien, wo Bellini, Carpaccio, Giorgione, der ältere Palma herrschten und Tizian sich bemerklich machte. Die Aussichten, welche der Bankherr und

---

[1] Karl hatte es für den Hochaltar in S. Juste bestimmt, Philipp II. brachte es jedoch in den Escurial. Jetzt ist es in Madrid.

[2] Vasari V. 565 ss. Crowe und Cavalcaselle VI. 367 ff. Lermolieff, Die Galerien &c. S. 48 ff.

Intendant der päpstlichen Finanzen, Agostino Chigi, für Rom ihm eröffnete, erschienen deshalb recht lockend, und der junge Meister kehrte Venedig den Rücken[1], um zunächst seine Kräfte in der Farnesina zu erproben. Er malte hier acht Scenen aus Ovids Metamorphosen, die sich wie Fremdlinge in der römischen Luft ausnehmen. Ihre hervorstechende Eigenschaft ist Sinnenreiz und Farbenlust; alle Vorzüge, die ein Frescomaler anstreben muß: klare Anordnung, Genauigkeit der Form, ideale Haltung, gehen ihnen ab; dazu kommt technische Unerfahrenheit. Trotz vieler Bedenken gewannen aber jene Leistungen, indem man auch die Staffeleibilder heranzog, doch Beachtung, und zwar gerade von dem milden Raffael und dem schroffen Michelangelo. Nachdem Sebastian sich dem ersteren angeschlossen und seine Auffassung dem Stil des Urbinaten genähert hatte, gerieth er 1512 zum Unglück in das Fahrwasser Michelangelo's, um als Nachtreter desselben alle Originalität zu verlieren und sich zum Vater eines kalten Eklekticismus auszubilden. Raffaels Kreise, bemerkt Vasari, faßten die Sache so auf, als habe Michelangelo den Venezianer gekapert, ihn zu einem Nebenbuhler des ersteren heranzubilden. Richtig bleibt nur, daß Sebastian als Freund Michelangelo's Raffaels erbitterter Gegner wurde, wie uns die gehässigen Notizen des Venezianers in mehreren Briefen an Michelangelo kundthun. Das hervorragendste von Sebastians Bildern jener Zeit ist die Erweckung des Lazarus, im Wetteifer mit Raffaels Transfiguration entstanden, eine theatralische Scene, ohne Kraft innerer Ueberzeugung dargestellt[2]. Die riesige Figur des von seinen Binden sich freimachenden Lazarus ist wohl ganz von Michelangelo entworfen[3]: Der Erweckte sitzt auf einem Sarkophage, der mitten in der Landschaft steht; ihm gegenüber Christus, auf einem gemauerten Podium postirt. Naturalismus und kalter Idealismus geben hier jene unerfreuliche Mischung, von der man nicht verstehen kann, wie die Zeitgenossen sich neben Raffaels Werk daran laben konnten.

Wir wollen den Künstler nicht auf diesen Irrwegen begleiten, sondern nur noch erwähnen, daß wir schon vor Lermolieffs Buch über die Galerien Roms jene Fornarina in der Rotunde der Uffizien, ebenso wie den Violinspieler im Palazzo Sciarra, für unzweifelhafte Werke des Venezianers hielten, die mit Raffael nichts zu thun haben[4].

Die Freundschaft Michelangelo's und Sebastians ging in die Brüche, als letzterer seinen Gönner nöthigen wollte, das Letzte Gericht in Oel auf der Wand auszuführen. Er selbst machte nun Versuche, Holz- und Leinwandgrund in der Tafelmalerei durch Stein (Schiefer) zu ersetzen, wie die Pietà in Berlin und der kreuztragende Erlöser in Madrid und Petersburg darthun.

---

[1] Die Reise Sebastians nach Rom fällt in den Anfang des Jahres 1512.

[2] Jetzt in der Londoner Nationalgalerie. Vgl. dazu Guhls Künstlerbriefe, Berlin 1879, I, 225.

[3] Vasari V, 570. [4] Vgl. Lermolieff, Die Galerien 2c. S. 51.

Nachdem der Maler 1531 mit jenem Amte im Vatican sich eine Pension gesichert hatte, erlahmte seine Kunst [1]. Im Brief an Aretino bekennt er darüber: ‚Ich bin jetzt ganz gläubig, und dies eben ist die Frucht meines Glaubens. Saget dem Sansovino, in Rom gäbe es Aemter, Bleibullen, Hüte und andere Dinge zu angeln.‘ [2] Was kann man von einem Manne, der den gütigen Raffael in so gemeiner Art verfolgte, anderes erwarten?

Maler des venezianischen Festlandes.

Friaul.

Der Grenzdistrict des Friaul, mit seinen kriegerischen, ruhelosen Bewohnern, war 1420 an Venedig gekommen und wurde seitdem von Statthaltern regiert. Wie landschaftlich und politisch, so zeigt diese Uebergangsprovinz auch in der Kunstthätigkeit ein gemischtes Wesen, und erst am Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts gewinnen venezianische Vorbilder sicheren Boden [3]. Am festesten haftete die Tradition in Belluno, wo mittelmäßige Künstler, wie Simone da Cusighe, Matteo und Antonio Cesa, thätig waren. Auch manche in Cadore erhaltene Fragmente verrathen diesen halb nordischen, halb giottesken Charakter [4]. Nach langem Zögern den modernen Einflüssen gegenüber erfolgt dann ein plötzlicher und entschlossener Umschwung und völliges Aufgehen in der venezianischen Richtung, während originale Künstler, wie Pellegrino und Pordenone, doch immer den festen Nerv ihrer heimischen Berge durchfühlen lassen. Nicht bedeutender wie zu Cadore und Belluno war die Malerzunft in anderen Städten, Serravalle, S. Daniele und Cividale, sowie in Aquileja, Sesto, Concordia und an der Adria. Das Kunstcentrum des Landes bildete Udine, wo durch den Reichthum an Wäldern die Holzschnitzerei Begünstigung fand. Infolgedessen zeigt auch die ältere Frescotechnik Abhängigkeit von der Sculptur. Die Brüder Domenico und Martino di Candido aus Tolmezzo sind hier von Bedeutung. Domenico's Namen finden wir auf einem Altarbilde des Jahres 1479 im Dom zu Udine; außerdem begegnet man in dortigen Kirchen Wandmalereien, meist Christus, Heilige, Evangelisten in Gruppen und einzeln darstellend, im hölzernen Charakter der Tolmezzaner Schule. Größere Handfertigkeit erwirbt Gian Francesco, der sich ausschließlich mit Tafel- und Monumentalwerken beschäftigte. Daß Maler aus Udine am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Venedig

[1] An Aretino schreibt er: ‚Nun, da ich mein Auskommen habe, will ich auch nichts mehr thun.‘

[2] Bottari, Lettere pittor. I, 521. Crowe und Cavalcaselle VI, 412: ‚Es lag ihm so fern als möglich, bei dem neuen Amte an religiöse Pflichten oder daran zu denken, daß er nun seiner bösen Zunge gegen den Clerus Einhalt gebieten müsse.‘

[3] Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 219 ff.

[4] Ticozzi, Storia dei letterati ecc. del dipartimento della Piave, Belluno 1813.

bei den Vivarini ihre Fortbildung suchten, erkennen wir bei Giovanni Martini, sowie aus dem kleinen Madonnenbilde des Louvre, dessen Autor sich Giovanni Battista d' Otino (da Udine) nennt. Anlehnung an Cima verräth sich bei Girolamo di Bernardino, welcher die Krönung der Jungfrau in der Stadthalle zu Udine gemalt hat.

Erst durch Martino da Udine, genannt Pellegrino da S. Daniele, erhebt sich die Kunst im Friaul zu gewisser Bedeutung[1]. Die Familie stammte aus Dalmatien und war seit 1468 in Udine ansässig. 1487 fungirte Martino (oder Pellegrino) als Zeuge, woraus man den Schluß ziehen kann, er sei zwischen 1460—1470 geboren. 1491 wird er dann in einem öffentlichen Document Maestro Martino genannt. In einem anderen Contracte, vom 5. April 1494, heißt er ‚Martino dicto Pellegrino di Udine'. Innerhalb des Jahres 1497—1498 bemalte er einen Theil des Chores von S. Antonio in S. Daniele. Sowohl hier als in dem Bilde zu Osopo offenbart sich Pellegrino als alterthümlicher Maler[2]. Letzteres enthält Maria mit dem Kinde, in einer Marmornische thronend, umgeben von Heiligen. Die Verbindung von Architektur und Teppichdecoration mit auf verschiedenen Plänen stehenden Figuren ist für den Maler charakteristisch. Von der Zartheit und Pracht venezianischen Colorits ist bei den erdigen Fleischtönen noch nichts zu spüren, aber die Perspective wird sicher behandelt. Pellegrino's Arbeiten in S. Daniele besitzen trübe Färbung, derbe Conturen, plumpe Gedrungenheit, kurz altfriaulisches Gepräge, so daß man hier die späteren Erfolge des Malers kaum vermuthen würde. Er gründete übrigens in S. Daniele einen Hausstand, indem er sich mit Elena, der Tochter des Thorhauptmannes, verheiratete und die Anwartschaft auf jenes Amt nachsuchte. Durch Invasion der Türken ward die Malerei in S. Antonio unterbrochen, und auch Pellegrino flüchtete. 1501 lieferte er dann für den Dom zu Udine die Glorie des hl. Joseph, welche besondere Fortschritte nicht erkennen läßt, und reiste 1504 nach Ferrara. Bei seinen Mitbürgern nahm er indes an Autorität zu und wurde in den Magistrat gewählt, verließ aber, als 1508 die Deutschen Friaul und Cadore besetzten, die Stadt, um Venedig und abermals Ferrara zu besuchen, wo er für den Herzog Alfonso thätig war. 1512 finden wir ihn in Udine am Grabmal des Andrea Trevisani mit dem Malen allegorischer Figuren beschäftigt. Ein Urtheil über sein damaliges Kunstvermögen läßt sich aber erst an den 1513 fortgesetzten Wandbildern von S. Antonio gewinnen. Trotz der noch hart accentuirten Conturen und düsteren Farbenstimmung macht sich doch besseres anatomisches Wissen und geschicktere Modellirung geltend; der Fleischton ist kraftvoll und das Costüm flüssiger geworden. Innerhalb der folgenden Jahre entstanden die in Tempera ausgeführten Bilder für die Orgel

[1] Vasari V, 105.

[2] Vgl. Lermolieff, Die Werke &c. S. 20 ff., Anm. 1.

im Dom zu Udine; eine Verkündigung, jetzt in der Akademie zu Venedig[1], mit noch etwas alterthümlichen Figuren von frischem Ausdruck; sowie das große Altarwerk in Aquileja, worauf Lübke aufmerksam gemacht hat[2]. Freiheit der Bewegungen, Breite des Faltenwurfs und harmonisches Colorit kommen hier schon zur Geltung. Das reiffste Werk des Malers aber ist die thronende Madonna für S. Maria de' Battuti in Cividale. Trotz verschiedener Eindrücke, die auf Pellegrino's Stil wirken, lernt er doch mehr und mehr dieselben zu einheitlichem Ausdruck zu gestalten und dabei jenen frischen Zug heimatlicher Bergnatur zu pflegen. Will man diesen stufenweisen Proceß beobachten, so bieten die Wandbilder der kleinen gotischen Kirche zu S. Daniele Gelegenheit, denn er hat hier zwischen 1492 und 1522 fast seine ganze Entwicklung dargelegt. Pellegrino lebte bis 1547.

Zu ähnlicher Bedeutung gelangte der unter dem Zunamen da Pordenone bekannte Giovanni Antonio de' Sacchi, auch de Corticellis genannt nach dem Geburtsort seines Vaters, oder Licinio, wie ihn Vasari bezeichnet[3]. Er ist 1483 geboren und muß guten Unterricht erhalten haben, der ihn befähigte, in besseren Cirkeln heimisch zu werden, zuletzt auch in Venedig Erfolge zu erringen. Den ersten Unterricht mag er zu Udine erhalten, dann aber in Venedig und ferner in Oberitalien sich ausgebildet haben. Vasari bemerkt, er habe in jungen Jahren während einer Epidemie Pordenone verlassen und auf dem Lande an verschiedenen Orten Wandmalereien ausgeführt, wovon noch Reste in der Kirche zu Vacile vorhanden sein sollen[4]. 1504 schließt der Maler eine Ehe mit Anastasia, Tochter des Meisters Stefano von Belluno. Sein Wohnsitz blieb aber Pordenone, bis er sich 1535 in Venedig niederläßt. Sicheren Anhalt für Beurtheilung des Malers bekommen wir erst durch die Fresken in der Kapelle S. Salvatore auf Schloß Colalto bei Conegliano. Hier hatte ein bedeutender Maler giottesker Richtung einen Cyklus noch gut conservirter Wandbilder zur Darstellung gebracht, welche neben den Arbeiten Alticchiero's und d' Avanzo's zu den besten Denkmälern jener Epoche in Oberitalien gehören. Pordenone sollte diesen Cyklus vollenden. Er begann an der Nordwand mit einer Anbetung der Könige, welche, wie bei Gentile, viel Festgepränge und weltliche Stimmung darbietet. Es kommt dann die Flucht nach Aegypten; im Chor ein Jüngstes Gericht, ohne rechte Disposition; an der linken Chorwand die Schwestern des Lazarus vor Christus, wohl das beste jener Bilder; darunter die Todtenerweckung, mit geschmacklosen Einzelheiten belastet. Obwohl an Talent dem Pellegrino überlegen, steht er ihm doch an innerem Gehalt nach. Besser die Darstellungen an der rechten Chorwand, besonders die Heimsuchung, so daß man glauben möchte, Pordenone

[1] Abbild. bei Lübke, Italien. Malerei II, 589.
[2] A. a. O. S. 590. Vgl. dazu Kunstchronik, 1880, S. 542 f.
[3] Vasari V, 103 ss. Crowe und Cavalcaselle VI, 296 ff. Ridolfi I, 145 ss.
[4] Vgl. die Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 298 f.

sei durch die Unruhen im Friaul zeitweise vertrieben worden und habe erst 1513 diese Sachen zum Abschluß gebracht; jedenfalls bezeugen sie, daß der Maler inzwischen Venedig besucht und von Giorgione oder Palma gelernt hatte. Die folgenden Jahre hindurch war er an verschiedenen Orten des Friaul beschäftigt, so in Villanuova. 1515 malte er die noch im Dom zu Pordenone befindliche Altartafel, eines der besten Werke, von trefflicher Farbenstimmung, auch durch das Landschaftliche ausgezeichnet. 1516 entstand das Fresco der Madonna im Stadthause zu Udine, wo bravourmäßiges Spiel mit Verkürzungen trotz aller Anmuth in den Figuren doch das Gefühl verletzt. 1519 ist er in Treviso mit mythologischen Fresken in einem Palast beschäftigt, welche Tizian abzuschätzen hatte und lobend beurtheilte. Der bischöfliche Vikar Malchiostro gewann zugleich den Maler für seine Familienkapelle im Dom, welche mit Fresken decorirt wurde. Im Kuppelraum sehen wir die schwebende Gestalt Gott Vaters, von Engeln umgeben, in starker Verkürzung, eine etwas überladene Composition in der Art Correggio's. Das Hauptbild ist an der linken Wand eine große, etwas prahlerische Anbetung der Könige, mit der trivialen Figur eines von hinten gesehenen Knechtes, der schon auf der ähnlichen Composition in Colalto paradirt. Im Bogenfelde darüber die Heimsuchung, welche beide Frauen knieend zur Darstellung bringt. Im Monte di Pietà zu Treviso noch das Bild des todten Erlösers, ein Bravourstück. Lübke schreibt Pordenone auch den ‚Seesturm' in der Akademie von Venedig zu[1].

Bald darauf finden wir den Künstler in Mantua, wo er den Palazzo del Diavolo außen mit mythologischen Figuren verzierte, welche durch kühne Behandlung so viel Beifall ernteten, daß er 1520 einen Ruf nach Cremona erhielt, um die von einheimischen Malern entworfenen Fresken im Dom zum Abschluß zu bringen. Er malte hier in großen Breitbildern (anstatt, wie der Cyklus angelegt war, in Zweitheilung des Raumes über den Arkaden) das Urtheil des Pilatus, die Kreuztragung, eine leidenschaftlich bewegte Kreuzigung und endlich, 1522, die Kreuzabnahme. Die Motive sind hier recht überfüllt, unruhig, effectreich und voll unschöner athletischer Gestalten — eine vorlaute, weltliche Kunst ohne jede religiöse Würde und Zartheit des Empfindens, mit allen Kennzeichen des Ueberganges ins Barocke. Besser die thronende Jungfrau nebst Paulus und Dominicus, ein Tafelbild in der ersten Kapelle des rechten Seitenschiffes.

In den Temperabildern, welche Pordenone für die Orgel von S. Maria zu Spilimberg ausführte, wie in den Fresken des dortigen Schlosses verliert sich die Auffassung des Künstlers immer mehr ins Gigantische, als ob Michelangelo es ihm angethan. 1528 kommt er dann nach Venedig und beginnt sogleich im Chor von S. Rocco zu malen. Vorhanden sind daselbst nur noch

[1] Lübke, Italien. Malerei II. 597. Lermolieff (Die Werke 2c. S. 193) will den todten Christus im Monte di Pietà dem Trevisaner Domenico Caprioli zutheilen.

die großen Bilder der hll. Christophorus und Martin. Im folgenden Jahre ist er in seiner Heimat, geht dann nach Piacenza und entwirft in der Kirche der Madonna di Campagna gewisse Fresken, worin er sich etwas maßvoller, aber noch immer derb und unruhig präsentirt. 1535 ward ihm durch Vermittlung eines Gönners vom König Johann von Ungarn die erbliche Ritterwürde verliehen, und er führt nun den Namen Regillo. 1536 finden wir ihn in Venedig mit Aufträgen überhäuft; auch für den Dogenpalast wurde seine Hilfe in Anspruch genommen, und der schwerbeleidigte Tizian dadurch zur Erkenntniß seiner Pflicht gebracht. Es entstanden hier mehrere seiner besten Altartafeln, so die des hl. Rochus für S. Giovanni Elemosinario, und jene des hl. Lorenzo Giustiniani für die Madonna dell' Orto, jetzt in der Akademie. Geistige Tiefe wird man aber auch hier vermissen. Auf letzterem Bilde wirkt besonders die sich aufdrängende Herculesgestalt des hl. Johannes Baptist abstoßend. Pordenone starb 1538 in Ferrara, wo er für den Herzog Scenen aus der Odyssee als Vorlagen für Tapeten zu malen hatte.

Treviso und Brescia.

In Treviso ragt unter den älteren Malern Pier Maria Pennacchi hervor, den wir in einer Pietà des Berliner Museums als Eleven der Paduaner in seiner ganzen Herbigkeit beobachten können. Später mildert sich diese unter Bellini's Einfluß, wie eine mit dem gefälschten Monogramm Dürers versehene Pietà im Museo Correr zu Venedig darthut. Noch größere Fortschritte sieht man in der Tafel der Himmelfahrt Mariä, dem Dom zu Treviso angehörig. In dieser Schule bildet sich sein 1497 geborener Sohn Girolamo Pennacchi, der später in Venedig weitere Studien macht und sich namentlich dem Banne Giorgione's hingibt [1]. In der Kirche S. Maria della Salute schreibt man ihm ein Altarbild des hl. Rochus zu, mit Sebastian und Hieronymus, welches durch einen gewissen Formadel sich auszeichnet. Vasari berichtet, der Maler sei auch nach Genua berufen worden und habe im Palazzo Doria gearbeitet. 1532 geht er nach Trient, wo man im Treppenhause des Schlosses noch sein decorativ gemaltes Madonnenbild findet. Auch in Faenza und Bologna hat er Werke hinterlassen. In letzterer Stadt gerieth er aber unter den Bann raffaelischen Stils, der ihm besonders durch Innocenza da Imola vermittelt wurde. Wir erkennen dies besonders an dem großen signirten Altarbilde aus S. Domenico, welches in die Londoner Nationalgalerie wanderte. Vasari preist naturgemäß dieses Bild als das vorzüglichste des Malers. Später ist Girolamo wieder in Venedig; 1538 erhält er aber einen Ruf von Heinrich VIII. nach England, der ihn zu seinem Architekten, Ingenieur und auch zum Ritter machte. Bei der Belagerung von Boulogne, 1544, verlor er das Leben.

---

[1] Vasari V. 135 ss.

Unter dem von Vasari genannten Morto da Feltre verbirgt sich der Maler Pietro Luzzi. Seine Geburt fällt ins Jahr 1474[1]. Als Pinturicchio im Vatican arbeitete, soll er nach Rom gekommen sein und besonders nach der Antike gezeichnet, später in Florenz die Cartons Leonardo's und Michelangelo's studirt haben. Zurückgekehrt nach Venedig sei er von Giorgione verwendet worden.

In Brescia treffen wir hervorragendere Maler in der sich von den paduanischen Einflüssen mehr und mehr freimachenden Schule. Floriano Ferramola[2] nimmt noch eine Uebergangsstellung ein: die wenigen von ihm erhaltenen Werke, jene Fresken von 1514 in S. Maria zu Lovere und die Verkündigung am Carmine zu Brescia, lassen erkennen, wie er, von jenen Elementen ausgehend, sich allmählich zu freierer Auffassung erhebt. Durch Girolamo Romanino gerieth aber Ferramola sehr bald in Vergessenheit[3]. Ohne sich hervorragenden Meistern zu nähern, da ihm ernste und gediegene Kenntnisse der Anatomie wie geläuterte Anschauung mangeln, weiß er durch schmelzendes Colorit und leichten Vortrag zu bestechen, ja seine Altartafeln schließen sich, im feierlichen Aufbau wenigstens, der älteren Kunstform an. Er ist um 1485 in dem Flecken Romano geboren und mag durch einen der Friauler sich venezianische Technik angeeignet haben. 1510 wird er in Brescia zünftig und legt die erste größere Probe mit einem Altarbilde der Pietà in S. Lorenzo zu Brescia ab, welches später nach England gekommen ist. Wir erkennen hier die Vorliebe des Malers für plumpe, bäurische Gestalten, wie sie auch Pellegrino besitzt. Eine der besten Leistungen jener Zeit ist die stattliche, farbenprächtige Altartafel der thronenden Madonna, mit Franziskanerheiligen, die sich stark an venezianische Vorbilder anlehnt. Glänzendes Colorit muß aber die lockere Zeichnung und das unklare Gerüst der Körperform zudecken. Bald nach Vollendung des farbenprächtigen Werkes brach über jene unglückliche Stadt die Kriegsfurie der Franzosen herein: Gaston de Foix wüthete erbarmungslos und hätte alles vernichtet, wenn der edle Patricier Porcellaja nicht durch ernste Vorstellungen solches abgewandt hätte. Ferramola's Werkstatt war geplündert worden; Romanino, und wohl auch Moretto, flüchteten sich rechtzeitig; ersterer wandte sich nach Padua, das weniger gelitten hatte. Hier kehrte er bei den Benediktinern von S. Giustina ein und malte für sie das jetzt in der städtischen Sammlung aufbewahrte Marienbild, ein fleißig durchgearbeitetes Werk von größerem Wurf als alle

[1] Schon der Annalist Cambruzzi, im siebzehnten Jahrhundert, erklärte, der Pietro Luzzi Ridolfi's und der Morto da Feltre Vasari's seien dieselbe Person. Urkundlicher Beweis scheint allerdings nicht vorhanden, aber Luzzi ist in Feltre geboren und dort thätig gewesen. Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 275, Note 67.

[2] Crowe und Cavalcaselle VI, 426. O. Rossi, Elogi storici di Bresciani illustri, Brescia 1620.

[3] Er lebte bis 1528.

bisherigen. Verblasene Formen sind auch hier vorhanden, zugleich macht sich aber bei den Heiligen bessere Charakteristik, ja ein Gefühl für Würde und Adel des Auftretens bemerklich. In Padua ist dann noch manches Bild von ihm erhalten. 1517 besuchte der Maler Cremona, und zwischen 1519 bis 1520 malte er im Chor des Domes vier Motive aus der Leidensgeschichte: das Urtheil des Pilatus; die Geißelung; Dornenkrönung; den Eccehomo, Bilder, deren ungleiche Auffassung und zum Theil grobe Realistik jedes höhere Interesse ausschließen muß. Nach Brescia zurückgekehrt, fand Romanino an dem inzwischen herangereiften Moretto einen Gefährten, der nicht ohne Wirkung auf ihn geblieben ist. Allmählich wandelt sich nun der goldene Ton seiner Bilder in den silberigen der Brescianer. Aus jener Zeit stammen: die Madonna in der Sammlung Erizzo-Maffei zu Brescia, die Pietà im Berliner Museum, die Messe des hl. Apollonius, in S. Maria Calchera zu Brescia, und die für S. Alessandro (daselbst) gemalte Anbetung des Kindes, jetzt zu London in der Nationalgalerie. Seine Leistungen im Norden Italiens trugen dem Maler 1540 einen Ruf nach Trient ein, wo er in den Räumen des Schlosses thätig gewesen ist. Verona, das er auf seinem Wege nach Trient besuchte, hat Temperastücke von ihm in der Kirche S. Giorgio. Romanino wirkte noch lange für Brescia und auch für Modena. Sein Tod wird in das Jahr 1566 versetzt.

Moretto.

Viel anziehender als der tieferen Gehaltes in seinen Werken zumeist bare Romanino präsentirt sich die vornehme Gestalt des Alessandro Bonvicino, bekannt als Moretto da Brescia[1]. Man hat ihn als Schüler Tizians betrachtet, aber sein Lehrer war Ferramola; mag er auch als Zwanzigjähriger an dem Werke des großen Cadoriners für S. Nazzaro e Celso gelernt und 1544 sich in Venedig aufgehalten haben, ein Nachahmer Tizians ist er nicht gewesen, denn er bleibt stets Brescianer, was selbst der so wenig scharfsichtige A. F. Rio bemerkt hat[2]. Noch weniger kann bei ihm von directer Beeinflussung durch Palma Vecchio die Rede sein: Seine durch zartes, durchgehendes Silberlicht geklärten Farben stehen in scharfem Widerspruch zu dem Ambraton der Venezianer. Im Gegensatz zu seinem Landsmann, dem oberflächlichen Romanino, ist Moretto selten lässig, und die für Dorfkirchen bestimmten Bilder wurden mit derselben Aufmerksamkeit behandelt wie jene für die Stadt. Des Künstlers Werk beschränkt sich auf die Provinz Brescia: hier ist er fast ganz zu studiren. Der Anonymus des Morelli thut desselben nicht Erwähnung, ein Zeichen, daß Moretto in Venedig nicht geschätzt war.

[1] Fenaroli, Dizionario degli Artisti Bresciani. Brescia 1877. Lermolieff, Die Werke &c. S. 441 ff.

[2] Rio, Léonard de Vinci et son école p. 306.

Um 1498 in Brescia geboren[1], zählte der Künstler nur etwas über zwanzig Jahre, als er den Orgelschmuck für den Dom lieferte. Als frühestes, mit 1518 bezeichnetes Tafelbild nennt Morelli den unter Tizians Namen in der städtischen Galerie zu Bergamo aufbewahrten kreuztragenden Erlöser mit dem knieenden Stifter[2]. Sowohl hier als bei dem ‚Christus zwischen den hll. Hieronymus und Dorothea', in S. Maria Calchera zu Brescia, wie bei mehreren anderen Bildern finden wir noch nicht jene zarte Farbenstimmung, welche solchen vom Jahre 1521—1541 anhaftet. Zuletzt wird das Colorit trübe, das Incarnat ziegelroth, die Form schwammig. Was Moretto aber besonders schätzbar macht, ist die Pietät, mit der er an kirchlicher Tradition festhält, indem er der Altartafel noch einmal die mit wirklicher Größe des Stils gepaarte Würde verleiht. Milder, hoheitsvoller Ernst belebt seine heiligen Gestalten trotz ihres entwickelten Formlebens. Daß er in unberührter Originalität, fern von dem großen Strom der verweltlichten venezianischen Kunst, sich ausleben konnte, gibt seinen Bildern jenen Zauber individueller, aus der Seele geschöpfter Begeisterung und erquickender Frische des Gefühls. Schon in den Werken von 1521 für S. Giovanni in Brescia: Elias in der Wüste, die Mannalese, das heilige Abendmahl, die Evangelisten, macht sich ein Zug raffaelischer Grazie bemerklich, der weit über Romanino's Empfinden hinausgeht. Danach aber reift sein Stil zur Würde des Ausdrucks und zur Noblesse der Bewegung, des Faltenwurfs, wie wir das bei keinem anderen Maler in der Gruppe der Venezianer antreffen. So offenbart er sich in dem herrlichen Altarbilde der Krönung Mariä, von S. Nazzaro e Celso, mit den edelbewegten, ernsten Gestalten, dem vornehmen Christus, dem jugendschönen Michael, dem sinnenden heiligen Joseph, den ekstatischen hll. Franciscus und Nicolaus. Ein Strom echten Gefühles durchzieht diese schlicht, ohne Pomp aufgebaute Gruppe. Nicht minder gehaltvoll präsentirt sich die Verklärung der Jungfrau, der städtischen Galerie zu Brescia angehörig, oder die Himmelfahrt Mariä, im Dom, ein Bild voll religiöser Empfindung mit tiefem, harmonischem Colorit. Wie sehr überragt nicht Moretto in diesem Werke an Verständniß für die Weihe des Gegenstandes den pomphaften Tizian! Um dieselbe Zeit etwa entstand die thronende Jungfrau für S. Clemente, mit dem hl. Clemens in prächtigem Bischofsornat, dem ritterlichen S. Florian, Dominicus, Katharina und Magdalena. Diesen größeren Gemälden stellen sich drei kleinere der Sammlung Fenaroli in Brescia zur Seite: eine Madonna mit Kind; die Sibylle mit Spruchtafel; Magdalena in Profilstellung, mit Salbgefäß. Sanfte, friedvolle Haltung und zartes Empfinden spricht sich in diesen Werken aus. In S. Maria Calchera haben wir noch die vornehm angelegte Darstellung einer Magdalena zu bewundern, welche Christus die Füße wäscht; in S. Maria delle Grazie die in Primaauftrag

[1] Fenaroli l. c. p. 34—37, Doc. A. p. 265. [2] Bergamo Nr. 132.

gemalte Geburt Christi. Die Höhe seines Stils erreicht Moretto mit der ‚Glorie der hl. Margaretha', in S. Francesco, dem Jahre 1530 angehörend: die Heilige, von ernster, würdevoller Haltung, präsentirt sich zwischen Franciscus und Hieronymus. Derselben Zeit mögen entstammen: die Allegorie des Glaubens, in der Ermitage zu S. Petersburg, eine nur bis zum Knie sichtbare Gestalt mit Kelch und Kreuz, daneben ein Strauß Rosen und Jasmin, nebst der Inschrift: ‚Iustus ex fide vivit'; ferner die berühmte hl. Justina mit der Martyrerpalme, daneben der knieende Donator, jetzt im Belvedere zu Wien, eine jungfräuliche Gestalt von hohem Adel der Erscheinung, silberzartem Ton und schmelzender Farbenpracht. Naive Liebenswürdigkeit offenbarte Moretto dann in dem genrehaft aufgefaßten Votivbilde, welches er 1539 für S. Maria de' Miracoli ausführte: Maria sitzt, dem Beschauer im Profil sich darbietend, auf Marmorthron; vor ihr erscheint S. Nicolaus, von mehreren Knaben begleitet, deren einer die drei Kugeln, der andere den Bischofsstab trägt. Maria macht das liebliche Christkind, welches zu ihr aufblickt und ihre Wange streichelt, auf die untere Gruppe aufmerksam. Trotz der harmlosen Natürlichkeit jener Scene kommt doch tieferer Inhalt im Ausdruck des Ganzen zu Stande, ein Beweis, daß Moretto bessere Ziele im Auge hatte, als die Mehrzahl seiner Kunstgenossen in der üppigen Lagunenstadt. Vielleicht um dieselbe Zeit entstand ein anderes Votivbild, die ‚Erscheinung Mariä vor dem stummen Knaben in Paitone (bei Brescia)', welcher die Sprache zurückerhält, um seinen Landsleuten die Botschaft, daß eine grassirende Krankheit aufhören werde, bringen zu können. Es knüpft sich an dieses Bild die Legende, Maria sei auch Moretto erschienen, als dieser nach der bloßen Erzählung kein rechtes Bild zu Stande brachte, und der Taubstumme habe dann in jener Figur die ihm erschienene Jungfrau wieder erkannt [1]. Das edle, im großen Stil gemalte Bild befindet sich noch am Platz in derselben Votivkirche, welche die Paitonesen an jener Stelle errichteten: Maria erscheint gütig, mütterlich, ganz in weiße Gewänder gehüllt, fast von vorn sichtbar, die Hände auf der Brust kreuzend; vor ihr der schüchterne Knabe, einen Korb mit Maulbeeren tragend. Eine Wiederholung der Einzelgestalt Mariä, fast ganz dem Bilde in Paitone entsprechend und wohl von Moretto selbst, bewahrt das Museum in Dresden [2].

Großartig noch in Kühnheit der Behandlung und Schwung der Composition die ‚Glorie des hl. Antonius', in S. Maria delle Grazie zu Brescia, und das ernste Bild: Christus mit den Jüngern in Emmaus, wo aber schon Naturalismus in den Typen sich geltend macht.

[1] Die Legende ist an Ort und Stelle in Form eines kirchlichen Documentes niedergelegt. Vgl. Crowe und Cavalcaselle V. 468.

[2] Dresden, Galerie Nr. 254. Die Inschrift bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 469, Anm. 84.

Trefflich gezeichnet, aber von mehr äußerlicher Wirkung, ohne den keuschen Adel früherer Werke ist das 1541 vom Abte der Humiliaten in Verona gestiftete Votivbild, jetzt dem Berliner Museum einverleibt. In den Wolken die Gruppe Mariä und der hl. Elisabeth mit den beiden Kindern, aber letztere von recht unzarter Nacktheit; unten der Abt Arnoldi und sein Neffe, eine würdige Mönchsgestalt.

Wir wollen aus den späteren Werken des Meisters nur noch hervorheben: die Madonna mit den Kirchenvätern[1], im Städel'schen Museum zu Frankfurt; das schon weltlich-prächtige Gastmahl beim Pharisäer in S. Maria della Pietà zu Venedig; Christus an der Martersäule in Neapel; die Madonna mit Hieronymus und Bartholomäus im Vatican.

Moretto gehört außerdem zu den ersten Meistern im Fache des Portraits, wie solche Werke im Pitti, im Palast Brignole zu Genua, in der Galerie zu Brescia und der Londoner Sammlung darthun. Der Künstler war bis in sein Alter thätig. Das letzte datirte Bild, die Beweinung Christi, bei Frizzoni in Bergamo, datirt von 1555. Gegen Ende dieses Jahres mag er gestorben sein.

Girolamo Savoldo.

Gleich Moretto ist auch Savoldo erst in später Epoche zur Anerkennung gelangt trotz allen Fleißes, wie sein Schüler Paolo Pino sagt[2], und trotz der Gunst, welche er beim letzten Sforza in Mailand genossen. Geboren in Brescia, aus guter Familie stammend, soll er den ersten Unterricht von Ferramola erhalten, sich dann aber in Venedig weiter ausgebildet haben. 1508 wird er in Florenz zünftig; sein Aufenthalt daselbst kann aber nicht lange gedauert haben. 1521 hält er sich in Venedig auf und wird von da nach Treviso berufen. Savoldo ist uns, obgleich Aretino auch seiner Frescotechnik rühmend gedenkt, nur aus Staffeleibildern bekannt. Als Colorist und besonders in der Landschaft zeigt er sich nicht unbedeutend, ja oft stimmungsvoll. Das Hauptwerk dieses originalen Künstlers finden wir in der Brera zu Mailand: die thronende Jungfrau in Gesellschaft der hll. Petrus, Paulus, Hieronymus und Dominicus. Auch die große prächtige Altartafel in S. Niccolò zu Treviso, Maria mit Heiligen, rührt von Savoldo her und bezeugt sein Anlehnen an Bellini's Vorbild[3]. Eigenthümliche Lichtwirkung zeigt sich in der ‚Verklärung Christi', den Uffizien in Florenz angehörig, und in der ‚Anbetung der Hirten', im Pitti, welche dort für Tizian gelten soll.

Savoldo producirt seine Lichteffecte mit Vorliebe bei Darstellungen aus der Kindheit Jesu, so auf den Bildern in Turin und zu Hampton Court.

[1] Abbild. bei Woltmann und Wörmann II, 780.

[2] Dialogo della pittura. Venezia 1548, fol. 5 s. Vgl. Vasari VI, 507. Crowe und Cavalcaselle VI, 483 ff. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 449 ff.

[3] Federici, Memorie Trevigiane I, 131 s.

Das Berliner Museum[1] besitzt von diesem Künstler die Halbfigur der sogen. ‚Venezianerin‘, einer vom braunen Ueberwurf halbverhüllten Gestalt, welche früher als Magdalena bezeichnet wurde, und von der sich Wiederholungen beim Grafen Fenaroli und in der Casa Averoldi zu Brescia vorfanden[2].

Von untergeordneten brescianischen Malern ist Girolamo d'Antonio zu nennen, welcher 1490 zu Florenz in den Carmeliterorden trat und bis 1529 für sein Kloster thätig blieb. Von Vincenzo Foppa dem Jüngeren sind nur geringe und zweifelhafte Nachrichten auf uns gekommen.

In Lodi vertreten die älteren Piazza, Albertino und Martino, den Stil altmailändischer Kunst[3], wie ihre Bilder in den Kirchen des Ortes selbst und in Castiglione d'Adda beweisen. In Calisto Piazza dagegen finden wir den Uebergang zur Schule von Brescia. Frühzeitig war er aus dem leonardesken in das venezianische Element gekommen, Romanino nachstrebend, dessen incorrectes Zeichnen und oberflächliche Behandlung auch ihm anhaftet. Die Heimsuchung von 1521, in S. M. Calchera zu Brescia, mehr noch die aus dem Jahre 1529 stammende Geburt Christi, in S. Clemente daselbst, offenbaren einen Mischstil. Von der Wandlung zu Romanino hin legt das Marienbild in der Brera und die Enthauptung des Täufers in Wien Zeugniß ab. 1529 geht Calisto nach Lodi zurück und tritt in Geschäftsverbindung mit seinen Brüdern. Jener Zeit mag das viertheilige Altarbild im Dome daselbst entstammen, auch der Tod des Johannes, in der Incoronata, auch eine Anzahl von Tafelbildern derselben Kirche, sowie die Fresken in Erbano und Edolo[4], in denen der Familienstil der Piazza mit brescianischen Elementen sich vereinigt.

Verona.

Wir haben bereits unter den Quattrocentisten, deren Auffassung sie wesentlich auch formell vertreten, Maler wie Girolamo dai Libri, Liberale da Verona, Falconetto, Caroto, Morone, Cavazzola und Torbido besprochen, obgleich sie Zeitgenossen der großen Cinquecentisten gewesen sind. Cavazzola und Torbido gehören ja, wenigstens dem Stile nach, mehr zu den letzteren. Besonders bei ersterem spricht sich der veronesische Charakter am deutlichsten aus. Es seien nun noch einige Maler genannt, die von Anfang an mehr im Formleben des XVI. Jahrhunderts wurzeln. Domenico del Riccio, auch Brusasorci genannt[5], geboren 1494, war Schüler des Caroto. In seinen Altarbildern und Fresken zu Verona präsentirt er sich nicht von der günstigsten Seite, denn er ist mehr Decorations- und weltlicher Historienmaler,

[1] Berlin Nr. 307. [2] Ridolfi I, 355. [3] Vasari IV, 148, nota 1.
[4] Crowe und Cavalcaselle VI, 501.
[5] Nach Zani lebte er bis 1567. Den Namen Brusasorci erhielt er, weil sein Vater Jacopo ein Gift zur Vertilgung der Mäuse erfunden hatte.

wie seine Darstellung der ‚Cavalcata Papst Clemens' VII. und Karls V. zu Bologna', im Palazzo Ridolfi, darthut [1], in der sich die Vorschule des Paolo Veronese mit heiterer Färbung und gefälliger Disposition ankündigt. Sehr gelobt wurden gewisse Decorationen, welche einst die Fassade des Palazzo Murari am Ponte nuovo schmückten [2]. Der Künstler malte auch im Trienter Schloß, sowie eine Front in dem jetzt der Familie Salvetti gehörigen Palaste.

Geringer war Antonio Badile, welcher nur als Lehrer des weltbekannten Paolo Veronese zur Bedeutung gekommen ist.

Zweiter Abschnitt.

Deutschland.

Während in Italien Päpste, Cardinäle und Fürsten der bildenden Kunst großartige Probleme stellten und auch in den kleinsten Ländern das Mäcenat, wenigstens der Städte und Corporationen, monumentale Leistungen hervorrief, haben sich in jener Zeit, wo Fra Bartolommeo, Leonardo, Raffael und prachtliebende Venezianer der Malerei ihre letzte Vollendung gaben, für Deutschland die Verhältnisse nicht leichter und freudiger gestaltet, als vordem. Während in Italiens Sonnenglanz üppig die Blüten sich erschlossen, hielt der trübe germanische Himmel mit seinen spärlichen Lichtblicken das Gedeihen zurück, rangen nur wenige kräftige Pflanzen aus dem schweren Grunde sich empor. Maximilian, der letzte Ritter, besaß nicht die gefüllten Kassen italienischer Fürsten und Herren, Monumente seines Kunstsinnes zu hinterlassen: selbst das seinem Namen errichtete Grabmal in der Kirche zu Innsbruck blieb unvollendet, als er aus dieser Welt ging, und für den ‚Triumph' des Kaisers deutscher Nation konnte nur der Holzschnitt seine mangelhaften Reize entfalten; ja auch für diesen fehlten oft die nöthigen Mittel. Von den Fürsten des Reiches war es nur der Cardinal und Kurfürst Albrecht von Brandenburg, welcher in ein dem Stande etwa entsprechendes Verhältniß zur Kunst trat, ähnlich wie die Herren Italiens. Der deutsche Adel aber krankte an Geldnoth und moralischer Verwilderung, die ihn seine gierigen Augen auf den Besitz kirchlicher Pfründen heften ließ. Von höheren geistigen Interessen war unter der sogenannten Reformbewegung bei ihm sicher nicht die Rede. So blieb denn die deutsche Kunst auf das Bürgerthum und auf Corporationen angewiesen, in denen religiöse Bedürfnisse vorhanden waren, die ja vornehmlich in der Malerei ihren Ausdruck forderten. Aber auch hier fehlt den begüterten Städten, wie Nürnberg und Augsburg, jener große fürstliche

[1] G. B. da Persico, Descrizione di Verona.

[2] Vasari V, 379, nota 2; VI, 368. Die Casa Murari hieß früher: ‚Casa di Fiorio della Seta.'

Zug der Municifenz wie in Italien. Man rühmte sich wohl gelegentlich eines Malers, vergaß aber in deutscher Kleinbürgerlichkeit, daß das Talent Aufmunterung und ein größeres Feld der Bethätigung nöthig habe, zu wachsen und zu reifen. Dem Patricier fehlte es auch an Einsicht für den angeborenen Adel und die Würde der Kunst; ihm stand ein in der Selbstachtung kaum geübter, durch handwerklichen Betrieb gedemüthigter Meister gegenüber, der seine Leistungen kaum anders als nach Höhe der Bezahlung einzurichten gewohnt war. So blieben denn Votiv- und Andachtsbilder für Kirchen, Kapellen, Privathäuser, oder, in selteneren Fällen, decorative Malerei für öffentliche Gebäude der größeren Reichsstädte Hauptobject der deutschen Kunst. Im Schmuck des bürgerlichen Wohnhauses eiferten nur die ersten Patricier dem italienischen Stile nach; durchschnittlich war es eng, lichtarm, mehr für Entwicklung der Holzschnitzkunst an Getäfel und Möbelwerk passend, als für decorative Malerei. Nur wachsendes Interesse für das Portrait legt Zeugniß ab von dem Geiste der Renaissance, dem sprossenden Selbstbewußtsein deutschen Bürgerthums. Durch Stich und Holzschnitt wurden dann die Bedürfnisse des Volkes reichlich befriedigt; hier sprach sich freilich auch die bittere Satire, der Hohn auf die Verhältnisse, der Haß gegen die Kirche und ihre Mysterien oft in einer Weise aus, welche die Leidenschaften erregte und die Gährung der Zeit in immer weitere Schichten trug. Auch manches Talent verlor sich in dieser trüben Flut des Verderbens, um nie mehr emporzutauchen. Unter den deutschen Städten war Nürnberg durch Handel mit dem Auslande wohlhabend geworden und ein empfänglicher Boden für die neuere geistige Strömung in literarischer und künstlerischer Beziehung. Man hatte hier noch am ehesten Sinn für die feineren Genüsse des Lebens, allerdings auch besondere Empfänglichkeit für den antichristlichen Geist des Humanismus, der im Norden gefährlicher und zerstörender wirkte, als auf dem mit der Antike vertrauten Boden Italiens.

Die Formsprache der deutschen Malerei offenbart im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts hauptsächlich durch den Charakter der Architektur das Vorbild Italiens. Nur bei gewissen hervorragenden Künstlern tritt diese Einwirkung auch im Figürlichen zu Tage, nachdem sie in Venedig oder Mailand ihren Sinn für den Wohllaut des dortigen Formlebens geschärft. Dürer bleibt im Grunde seines Wesens deutsch auch nach dem zweiten Aufenthalt in Italien; nur zu Mantegna's schroffer Art fühlt er sich hingezogen, während Leonardo's Zeichnung, Farbenschmelz und technisches Vermögen ihm ebenso fern liegt, als das Colorit der Venezianer. Dies schließt nicht aus, daß in einzelnen Bildern, z. B. dem Gekreuzigten in Dresden, oder Christus unter den Schriftgelehrten, in der Sammlung Barberini zu Rom, Anklänge an Italien auftreten. In Augsburg steht Hans Holbein der Aeltere an der Wende der neuen Zeit, dessen Sebastiansaltar auch im Colorit sich auffallend der südlichen Kunstweise nähert, während Hans Burgkmair besonders die weltliche Seite der Renaissance betont. In Ulm stellt sich Martin

Schaffner zwar auf den Boden der neuen Kunst, versteht es aber, dem schlichten, milden Charakter der Ulmer Schule das italienische Element so glücklich zu vermählen, daß die Würde religiöser Darstellung erhalten bleibt, ja in seinen reifsten Bildern nicht ohne monumentale Größe uns entgegentritt. Hans Holbeins des Jüngeren vielseitiges Talent zeigt die Bestrebungen der deutschen Renaissance auf der Höhe der Entwicklung, aber mit rein weltlichen Zielen verkettet.

A. Albrecht Dürer.

Albrecht Dürers Geschlecht stammt aus Ungarn[1]. Als wandernder Goldschmied zog ‚Dürer der Aeltere', wie er sich schrieb, 1455 in Nürnberg ein, fand bei Meister Holper Beschäftigung und heiratete nach zwölfjährigem Dienst als Geselle des Meisters Tochter, Barbara, die ihm nicht weniger als achtzehn Kinder schenkte, von denen aber nur drei zu höherem Alter gelangten. Sein Sohn Albrecht ward am 21. Mai 1471 geboren und erhielt zum Pathen den berühmten Drucker Anton Koburger. Wir dürfen uns nicht beklagen über Mangel an Nachrichten von Dürers Leben: eine von ihm selbst geschriebene Familienchronik, mehr als dreißig Briefe, ein genaues Tagebuch der niederländischen Reise spenden genügend Licht für die Hauptereignisse seines Lebens. Nur die Jugendgeschichte bleibt dunkel, wie bei fast allen Künstlern. Dürer erzählt ganz kurz in seiner Chronik, der Vater habe an ihm sonderlichen Gefallen gefunden und ihn fleißig in die Schule gehen lassen; als er lesen und schreiben gelernt, sei er zum Goldschmiedehandwerk gekommen, wo er ‚säuberlich' zu arbeiten vermocht, dann aber habe ihn die Lust zur Malerei gedrängt. Als er dies dem Vater mitgetheilt, sei er nicht recht zufrieden gewesen, der verlorenen Zeit halber, doch habe er ihn 1486 am

[1] Campe, Reliquien von A. Dürer, Nürnberg 1828. J. Heller, Das Leben und die Werke Dürers, II. Bd., Bamberg 1827. G. C. Nagler, Dürer und seine Kunst, München 1837. A. v. Eye, Leben und Wirken Dürers, Nördlingen 1869, 2. Aufl. 1893. M. Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, 2 Bde., 2. Aufl., Leipzig 1884. A. Springer, Dürers Entwicklungsgang, in: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1886, II, 45 ff. Ders., Albrecht Dürer, Berlin 1892. L. Kaufmann, A. Dürer, Freiburg 1887. Ch. Ephrussi, A. Dürer et ses dessins, Paris 1882. Fr. Lippmann, Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen, I. Bd., Berlin 1883. Die Gemälde von Dürer und Wohlgemut in Reproductionen von S. Soldan; Text von Dr. Riehl, Nürnberg. Das. auch die Ausgabe von Dürers Handzeichnungen. Dazu: Vischer, A. Dürer und die Grundlagen seiner Kunst, in den Studien zur Kunstgeschichte S. 156 ff. A. v. Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance, Leipzig 1860. Frizzoni im Archivio veneto 1878, I, 251; II, 5. Aufsätze von Sidny Colvin im Portfolio 1877, und Ch. Ephrussi in der Gazette des beaux arts. Dürers Briefe und Tagebücher sind von M. Thausing in den Eitelberger'schen Quellenschriften, Wien 1872, edirt worden. Ausgabe des Tagebuches der niederländischen Reise auch von F. Leitschuh, Leipzig 1884.

S. Andreastage in die Lehre gethan zu Michael Wohlgemut, selbigem drei Jahre zu dienen. Als er ausgedient, sei er vier Jahre außen geblieben, bis der Vater ihn wieder forderte. Es war dies 1494 nach Pfingsten.

Dürer der Aeltere und Wohlgemut bestimmten also die ersten Schritte des jungen Künstlers. Was dieser in der Werkstatt des letzteren gelernt, wieviel vom Meister oder dessen Gehilfen, von denen er ‚viel hatte leiden müssen', wer möchte das entscheiden? Dem alten Wohlgemut hat er stets ein freundliches Andenken bewahrt und ihn noch im hohen Alter gezeichnet; von früher Ausprägung eines individuellen Kunstcharakters konnte freilich im handwerklichen Betriebe nicht die Rede sein. Mehrere aus Dürers Jugend auf uns gekommene Zeichnungen, das Selbstportrait von 1484 in der Albertina, welches er als Dreizehnjähriger mit einer gewissen Schärfe der Beobachtung vor dem Spiegel fertigte; die Reitergruppe, jetzt im Münchener Cabinet; sein Brustbild auf einem Pergamentblatt; die Federzeichnung der Madonna, mit zwei Engeln, im Kupferstichcabinet zu Berlin; die drei Landsknechte ebendaselbst; der Reiterzug, jetzt in der Bremer Kunsthalle, bieten nur geringe Anhaltspunkte zur Beurtheilung individueller Anlage; einige sind auch nur Copien: so geht die Madonna mit den zwei Engeln auf ein älteres Vorbild zurück.

Dürers Wanderschaft anlangend, haben wir nicht völlige Sicherheit. Nach dem Elsaß zog ihn der Ruf Schongauers, den er aber nicht mehr am Leben traf; was bewog ihn nun den für deutsche Maler ungewohnten Pfad nach Italien zu suchen? Der noch unfertige junge Gesell aus Nürnberg, ohne rechte Kenntniß der Oelfarben, vermochte dort sicher nicht Brod und Ehre zu gewinnen! Einige Aeußerungen Dürers sprechen allerdings zu Gunsten der italienischen Reise, auch zeigt er sich seit der Heimkehr vertraut mit dortiger Cultur. Wahrscheinlich veranlaßten ihn der in Venedig so geförderte Buchdruck, welcher Holzschneider und Zeichner verlangte, und seine Beziehung zu Koburger, dort Erwerb zu suchen. Leicht mag er in Jacopo's de' Barbari Werkstatt für Holzschnitt und Kupferdruck Unterkunft gefunden haben[1]. Dieser Jakob Walch (der Wälsche) ist offenbar auch der erste gewesen, dem Albrecht Dürer Einblick in die Lehre von den rechten Proportionen verdankt. Außer diesem übte noch Mantegna Einfluß auf die Phantasie des jungen deutschen Malers, und zwar durch seine Stiche, von denen jener nicht bloß einige copirte, sondern deren Verkürzungen und heftige Gesten er auch in den folgenden Jahren nachahmte. Gewisse Wahlverwandtschaft bildete naturgemäß das Motiv von Albrecht Dürers Sympathie für den schroffen paduanischen Meister. Der Zauber italienischer Kunstformen berührte ihn nicht; weder Auge noch Hand gewannen von der Antike strengere Schulung. Was er von der fremden Culturwelt entlieh und aufzeichnete, waren Bautheile, Trachten, Thiere; dagegen erschloß

[1] Vgl. G. v. Térey, Albrecht Dürers venezianischer Aufenthalt, Straßb. 1894.

sich ihm der Sinn für die Landschaft. Während seiner Reise hatte er mehrere Ansichten von Städten gezeichnet, auch widmete er sich fernerhin dem Studium heimatlicher Umgebung. Mit größerer Klarheit über seine Ziele war der junge Maler von der Wanderschaft nach Nürnberg zurückgekehrt. Hier schloß er durch Vermittlung seines Vaters den Ehebund mit Agnes Frey, die ihm 200 Gulden Heiratsgut mitbrachte. Es war dies am Montag vor S. Margarethen 1494 [1].

Dürers Gattin hat lange bei der Nachwelt üblen Rufes genossen, den ihre Qualitäten als sorgsame, bürgerliche Hausfrau nicht verdienen. Der Meister spricht in den Briefen allerdings nicht viel von derselben, aber er erkennt ihre praktische Tüchtigkeit an, überläßt ihr vertrauensvoll die Leitung des Hauses und in seiner Abwesenheit auch die der Werkstatt. Sie besorgt den Verkauf der Kunstwaare und springt willig mit ihren Mitteln ein, wenn die Einnahmen schwächer werden. Dürer hat sie mehrmals portraitirt: das früheste Blatt ist die Federzeichnung in der Albertina; von 1504 stammt jenes in der Sammlung Blasius zu Braunschweig; dann hat er auf dem Rheinschiff bei Boppard und in Antwerpen, 1523, seine „Hausfrau conterfeit‘. Geiz und Zanksucht sprechen nicht aus ihren ehrlichen, festen Zügen.

Nachdem Dürer sein Haus gegründet und die Werkstatt eingerichtet, begann er jene vielfache Thätigkeit als Maler, Holzschneider und Kupferstecher. Auf Märkten und Heiltumfahrten setzte er seine Producte ab. Zunächst sind es Andachtsbilder, dann auch zahlreiche Blätter, welche zur Unterhaltung des Volkes dienen, Landsknechte und Bauern, Liebespaare und Naturereignisse [2]. Der Künstler mochte in der Wahl jener Gegenstände oft von der Noth bestimmt werden, that aber auch, zumal bei früheren Sachen, dem malerischen Bedürfniß durch die Landschaft Genüge. Wenn er in den ältesten Holzschnitten gern Scenen voll starker Affecte schildert und den Ausdruck ins Herbe steigert, so hat er dies Mantegna zu verdanken, dessen Blätter ihn anzogen. Insbesondere waren es antike Gegenstände, die seine Phantasie beschäftigten und für die er durch Umgang mit Pirkheimer, Konrad Celtes, Hartmann Schedel und andere Interesse gewonnen hatte. Als nun Jacopo de' Barbari in Nürnberg anlangte, kam auch noch künstlerischer Antrieb hinzu, und so sehen wir denn Dürer im ersten Jahrzehnt seines Wirkens im Dienste des Humanismus thätig. Da er aber antiker Kunstformen nicht mächtig ist, so bleiben seine derartigen Motive oft unverständlich, welche mehr an derbes Erzählen der Chroniken und Schwänke erinnern, als an classisches Alterthum, wie z. B. eines der größten Blätter aus Dürers Frühzeit (B. 73), das als ‚Eifersucht‘ bekannt geworden ist. Solche mythologisch-allegorische Scenen und bloße Marktwaare konnten dem Maler aber nicht Befriedigung schaffen;

[1] Mit dieser Nachricht schließt die Familienchronik für viele Jahre ab.

[2] R. v. Rettberg, Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, München 1871.

Dürer, Die vier apokalyptischen Reiter. Holzschnitt. (Zu S. 869.)

Dürer, Rast in Aegypten. Holzschnitt. (Zu S. 869.)

dies vermochte nur die Bibel mit ihrer für Herz und Phantasie unergründlichen Tiefe und Fülle. Bald nach seiner Heimkehr reifte der Plan zur Bilderfolge aus der Apokalypse; 1498 war dieselbe, 15 stattliche Holzschnitte umfassend, im Druck vollendet. Mit dem großen Format lehnt er sich an in Italien beliebte Maße an, aber er überzeugte sich bald, daß der Erfolg der angewandten Mühe nicht entspreche. Pestilenz, Türkennoth und das Vorgefühl kommender göttlicher Strafen hatten das Volk schon seit langem für den Gegenstand disponirt; Dürer konnte also auf Verständniß für sein Werk rechnen. Ausgehend vom Text, suchte er denselben in greifbare Form zu kleiden, und verlieh jeder Scene, soweit es anging, das Gepräge persönlicher, malerischer Auffassung, den Linien Kraft, der Zeichnung Lebensfülle, indem er alle Mittel der Holzschnitttechnik ins Feld führte. Das berühmteste und bekannteste Blatt der ganzen Folge stellt die vier Reiter dar, welchen Macht gegeben wird, zu tödten: diese stürmen aus eintönigem Grunde hervor, welcher ihr überirdisches Wesen andeutet; großartig ist besonders die Charakteristik des Todes, welcher auf elendem, knochigem Roß doch sicher die Beute ereilt. Diese Vollstrecker göttlicher Strafe, apokalyptische Reiter und bewaffnete Engel, boten überhaupt zu dramatischer Auffassung am meisten Gelegenheit. Erst 27 Jahre war Dürer alt, als er diesen ernstesten aller Gedankenkreise zu überwältigen lernte, der seiner Anlage zur Phantastik entgegenkam. Er wandte sich nun der Passion zu, deren Motive ihn bis in die letzten Lebensjahre beschäftigten und denen er stets neue Züge abzugewinnen suchte. Dazu kommt das Marienleben, 20 Blätter umfassend, nachdem er zu jenen Holzschnitten von 1501—1504 noch drei neue hinzugefügt hatte. Welche Tonart hier vorherrscht, deuten insbesondere die drei Hauptblätter der Folge an: Geburt Mariä (B. 80), Flucht nach Aegypten (B. 89), und die Rast daselbst (B. 90). Vermieden sind die Passionsscenen bis auf den Abschied Christi von seiner Mutter (B. 92). Kleinbürgerliches, beschränktes Leben spricht sich besonders in der Geburt Mariä aus; in der Flucht nach Aegypten hat Dürer sein Vorbild, Schongauer, durch das Landschaftliche übertroffen; in der ‚Rast' aber entfaltet er genrehaftes, humorvolles Erzählen: Joseph hat sein Handwerk wieder aufgenommen und ist mit Herstellung eines Troges beschäftigt, wobei Engelknaben eifrig mitwirken, indes größere der den Faden spinnenden Jungfrau andächtig zuschauen. Das Ganze ist behagliche Schilderung deutschen Kleinlebens ohne jeden höheren Anspruch. Hier tritt der Unterschied zwischen romanischem und deutschem Naturell recht entschieden zu Tage. Durch das Marienleben ward Dürers Name zuerst über die Grenzen der Heimat bekannt, denn was er als Maler leistete, steht an Zahl und Bedeutung gegen die Holzschnitte und Stiche zurück. Mit Vorliebe hat er in früheren Jahren Leim- oder Wasserfarben gebraucht, indem ihm die Wirkung der Oelfarbe lange unerreichbar schien: So ist das Selbstportrait von 1493, das Bildniß Friedrichs des Weisen im Berliner Museum, sowie der noch

in den neunziger Jahren entstandene Dresdener Altar mit Leimfarben gemalt. Letzterer zeigt als Hauptstück Maria mit dem schlafenden Christkinde, dem ein winziger Engel die Fliegen abhält. Im Mittelgrunde sieht man Engel das Zimmer reinigen, links durch die geöffnete Thür Joseph in der Werkstätte, auf den Flügeln die hll. Antonius und Sebastian. Dieser Altar hat den Vorzug, des Künstlers eigenhändige Arbeit zu sein, was man von anderen frühen Werken nicht behaupten kann. Sinn für Häuslichkeit, wie er im Marienleben sich kundthut, macht sich auch hier bemerklich. Das schlafende, von der Mutter angebetete Christkind ist eine Erinnerung an Venedig.

Für den Entwicklungsgang Dürers in der Malerei [1] lassen sich am ehesten die Bildnisse ansprechen, denn hier gilt die Voraussetzung persönlicher Bethätigung. Jenes in Florenz, angeblich des Künstlers Vater darstellend, trägt gefälschte Inschrift; das berühmte Selbstportrait in München aber wird mit dem Jahre 1500 zu früh angesetzt. Es bleiben immerhin noch mehrere übrig, so das des Oswald Krell, von 1499, in dem wir die Feinmalerei des Künstlers, sein Geschick in Wiedergabe der Haare, des Pelzes bewundern können.

Höhepunkt der Entwicklung bedeutet für ihn das Jahr 1504. In jener Zeit mag das größte Blatt, welches Dürer gestochen, der hl. Eustachius erschienen sein, in dem die Freude am Landschaftlichen noch einmal überwiegt, indes der Stich Weihnachten (B. 2) an die Stimmung im Marienleben anklingt. Das Blatt Adam und Eva (B. 1) aber weist auf neue Pfade hin, die der Künstler zu betreten sich anschickt. Wie sorgsam er hier alle Verhältnisse des Körperlichen berechnet, lassen die Skizzen in der Albertina erkennen. Bald nach der Apokalypse hatte Dürer die Holzschnittfolge der großen Passion angefangen; aber es fehlt hier doch am rechten Maß und feinerer Durchbildung. Nachdem er sieben Blätter zum Druck gebracht, hörte er auf, vielleicht weil der Holzschneider zu derb auftrat; 1504 arbeitete er wieder an der Passion und vollendete in kurzem zwölf große Zeichnungen. Von dem grünlichen Papier empfing jene in der Albertina erhaltene Folge den Namen der grünen Passion. In drei Farben hergestellt, besitzt sie einen mehr malerischen Charakter als die Holzschnitte, auch ist sie durchdachter, reifer und stimmungsvoller, in den Compositionen geschlossener. Dem Jahre 1504 gehört auch noch das Tafelbild ‚Anbetung der Könige', jetzt in der Tribuna zu Florenz, aus dem wir die dünnflüssige, in hellen Tönen sich bewegende Malweise Dürers erkennen.

Der Verkehr mit Humanisten mochte des Künstlers Sehnsucht nach Italien von neuem geweckt haben [2]. Pirkheimer lieh ihm die nöthigen Mittel; im

[1] Dürer besaß eine zu mangelhafte Ausbildung als Colorist, als daß er in den Gemälden je das zeichnerische Element hätte vergessen lassen; auch holte er später nicht ganz nach, was in der Jugend versäumt war. Der Geschmack in der Farbe hat zuweilen etwas Bäuerisches.

[2] Vasari gibt als Veranlassung den Rechtsstreit an, welchen Dürer gegen Marc=

Dürer, Das Rosenkranzbil

olphinum in Prag. (Zu S. 871.)

Herbst 1504 machte er sich, beladen mit den Aufträgen seiner Freunde, auf den Weg. Mit ersterem unterhielt er Briefwechsel. Zunächst klagt er über dortige Maler, die seine Kunst tadeln, dann bessert sich die Stimmung, und er lobt den alten Bellini, der seine Feinmalerei bewunderte. Von sechs Täfelchen, die er mitgenommen, hat er fünf abgesetzt, und die Rosenkranzbruderschaft wünscht von ihm ein Altarbild, das er in sieben Monaten vollendet. Doge und Patriarch besuchen die Werkstatt; der Rath will ihn durch Jahrgehalt von 200 Ducaten an Venedig fesseln; auch die Maler sind überwunden. Das Rosenkranzbild kam später an Rudolf II. und, nach Auflösung der Prager Galerie, in ein dortiges Kloster. Arg mißhandelt, zuletzt vollständig übermalt, ist es jetzt nur noch ein Schatten gegen ehemals[1]. Verräth dasselbe Anklänge venezianischer Malerei, so offenbart das zierliche Werk ‚Christus unter den Schriftgelehrten', jetzt im Palast Barberini zu Rom, Erinnerung an Leonardo, welche jedoch das rein germanische Naturell Dürers nicht zu ändern vermocht hat. Größeren malerischen Werth als jene zudem schlecht erhaltene Tafel besitzt der ‚Christus am Kreuz' in Dresden, welcher ebenfalls in Venedig entstanden ist[2]. In keinem Bilde hat sich Dürer so der italienischen Kunst genähert wie hier. Jetzt, durch Leonardo's Vorbild angeregt, sucht er nach charaktervollen Typen und zieht auch die Physiognomik in den Kreis seiner Studien. Nach Bologna hatte er einen Ausflug gemacht, um Unterricht in der ‚Geheimperspectiv' zu nehmen, wahrscheinlich bei Luca Pacioli, dem Freunde Leonardo's. Wie im Grunde deutsch aber doch der Künstler geblieben, zeigt das Portrait von 1507 in der Wiener kaiserlichen Galerie. Im Frühling dieses Jahres war er heimgekehrt. Bestellungen flossen ihm nun reichlich zu, so daß in der nächsten Zeit die Malerei ihn ausschließlich beansprucht. Es entstand ‚Adam und Eva', jene Tafel im Pitti zu Florenz; für Friedrich den Weisen von Sachsen die ‚Marter der 10 000 persischen Christen'. Im Sommer 1507 bestellte Jakob Heller, der reiche Tuchhändler in Frankfurt, ein Altarwerk. Mit großer Zuversicht schritt Dürer zu dieser neuen Aufgabe, willens, hier seine ganze Kraft einzusetzen. Mehrmals hat er die Haupttafel untermalt, die besten Farben dazu gesucht und zuletzt das Ganze zweimal überarbeitet. Zwei Jahre dauerte es, bis das Werk vollendet war, dann aber lobte er selbst seinen Fleiß[3]; 500 Jahre, meinte er, würde

---

anton zu führen gedachte, da jener Blätter aus dem Marienleben nachgestochen hatte. Aus Dürers Briefen erfahren wir nichts darüber. Vgl. J. Neuwirth, Zur zweiten Reise Dürers nach Italien, in: Zeitschrift f. b. K. 1886, XXI, 87 ff.

[1] Vgl. J. Neuwirth, Dürers Rosenkranzfest, Prag und Leipzig 1884.

[2] Von in Venedig gemalten Portraits sind nur zwei nachweisbar und diese fast ganz verdorben, so das Brustbild eines jungen Mannes von 1506, im Palazzo Brignole zu Genua, und das eines gereiften Mannes in der kaiserl. Galerie zu Wien, Nr. 1531.

[3] Wir besitzen noch 18 Studien zu diesem Altar, die nach formaler Seite hin zu dem Besten gehören, was Dürer je geleistet hat. Vgl. dazu Ch. Ephrussi, Étude sur

die Tafel frisch und sauber bleiben. Diese Hoffnung bestätigte sich nicht: 100 Jahre blieb der Flügelaltar in der Familienkapelle, dann kam 1618 das Mittelstück in den Besitz des Herzogs von Bayern und ging 1678 beim Residenzbrande unter. Der Dominikanerkirche zu Frankfurt verblieben des Jobst Harrich unzuverlässige Copie und die Flügelbilder, welche, die Stifterportraits ausgenommen, Gesellenarbeit nicht verläugnen.

Motiv der Haupttafel bildet die Krönung Mariä, eine im Gegensatz zur ‚Marter der 10000 persischen Christen' einfache und übersichtliche Composition, in der venezianische Reminiscenzen nachklingen. Während Dürer noch mit jenem Altar sich beschäftigte, nahm er eine andere Tafel in Angriff, das Allerheiligenbild für die Kapelle des Altmännerhauses in Nürnberg, jetzt im Belvedere zu Wien [1]. In gleicher Zeit fertigte er auch die Entwürfe zu den Glasbildern im Chore, welche neuerdings aus den Fragmenten wieder hergestellt worden sind. Das Allerheiligenbild zeigt im Mittelpunkte Gott Vater mit Krone und Mantel, den Gekreuzigten haltend. Zu den Seiten stehen und knieen links weibliche Heilige, rechts alttestamentliche Gestalten in willkürlicher Anordnung, während unten sich Vertreter der Stände anreihen; dazu eine ausgedehnte Seelandschaft. Der Composition fehlt es an Uebersichtlichkeit; die Figuren drängen sich im kleinen Raume, und sonderbarerweise kamen weder Maria noch die Apostel, wie es sich gebührt, in den Vordergrund. Im Rahmenbilde ist mit knappen Zügen das Weltgericht dargestellt.

Die nächsten Jahre lassen Dürers Stecherkunst abermals zur Geltung kommen, wie er dies in dem Briefe an Heller in Frankfurt angedeutet hatte. Ein Madonnenbild mit lebensgroßen Gestalten, jetzt in der kaiserlichen Galerie zu Wien, ist das einzige nennenswerthe Gemälde jener Zeit. 1509 bis 1515 entwickelt der Meister staunenswerthe Productionskraft auf dem Gebiete des Kupferstiches und Holzschnittes. Das Marienleben und die Passion brachte er jetzt zum Abschluß, entwarf zu jeder Folge ein Titelblatt, gab einen knappen Text und dem Ganzen die Buchform. In diesem Zustande wurden sie 1511 gedruckt. Zugleich erfaßte ihn der Gedanke, die Leidensgeschichte neu zu componiren: 1511 erscheint die kleine Passion in Holzschnitt (37 Blätter), im Jahre darauf dieselbe in Kupferstich (15 Blätter). Erstere dachte sich der Künstler als Volksbuch, und in der That wurde sie rasch verbreitet, auch öfters copirt; feinere Züge, mehr individuelles künstlerisches Gepräge enthält die Kupferstichfolge. Wunderbar zog Leiden und Sterben des Erlösers die Phantasie des Malers an, denn nachdem er viermal dasselbe zum Ausdruck gebracht, kommt er noch in späteren Jahren auf den Plan einer größeren Folge zurück, ja es scheint, daß er die Leidensgeschichte

le Triptyque d'Albert Durer, dit le Tableau d'autel de Heller, Paris 1876. Thausing in: Zeitschrift f. b. K. XIII, 283. 286. Ephrussi daselbst XIII, 63. 339.

[1] Wien Nr. 1527. Der Originalrahmen, zu welchem Dürer die Zeichnung gefertigt, blieb in Nürnberg und gehört jetzt dem German. Museum.

als Hauptaufgabe seines Lebens ansah. Auch das Bild des Erlösers auf dem Schweißtuch beschäftigte ihn[1], so auf den Blättern von 1510 (B. 64), 1513 (B. 25), 1516 (B. 26).

Von der Idealität und Regelmäßigkeit italienischer Christusköpfe muß man natürlich in jenen Passionsdarstellungen ganz absehen, da es dem Künstler mehr um Charakteristik des Schmerzes zu thun ist. Ueberhaupt liegt es nicht in seiner Natur, mit Bewußtsein das Schöne vom Häßlichen zu trennen, selbst nicht physische und moralische Häßlichkeit. Auch nach der Proportionslehre bleibt die seltsame, ihm vertraute, mit ihm verwachsene Menschengestalt. Mit einem steten Gemisch von Bewunderung und unangenehmer Empfindung betrachten wir deshalb seine Werke, in denen lebenskräftige Phantasie mit Unbehilflichkeit, Zartheit mit Roheit der Empfindung Hand in Hand gehen. Außer der Passion war es noch das Marienleben, zu dem Dürers persönliches Gefühl stärker hindrängte; aber von den sechs Madonnenbildern, die er gemalt, ist keine Darstellung volksthümlich geworden, vielleicht weil er hier weniger klar in der Auffassung sich gezeigt hat. Italienische Motive haben ihm vorgeschwebt, und augenscheinlich befindet er sich öfter im Zweifel, ob er ein Andachts- oder ein Genrebild componiren soll.

Die Marienbilder sind entweder Darstellungen der Jungfrau mit dem Kinde, oder der heiligen Familie, sowie der Immaculata und Himmelskönigin. Seit dem frühen Stich der ‚Jungfrau auf der Mondsichel‘ hat er bis 1516 den Gegenstand behandelt, und man erkennt darin zunehmende Breite der Auffassung, an der Madonna wachsende Fülle des Körperlichen. Schönheit wird man auch hier vergebens suchen: Die Madonnenköpfe sind rund, fleischig, die Nase ist stumpf, das Kinn sehr markirt, die Hände sind groß und schwerfällig. Zu den gehaltvollsten Stichen wird man die ‚Madonna mit der Birne‘ (B. 41) rechnen, wo das segnende Christuskind ernsten Ausdruck mit recht natürlicher Haltung verbindet. Die ‚Madonna an der Mauer‘ (B. 40), von 1514, ist dagegen ein trübes Blatt, das Kind recht armselig, Maria ältlich, matronenhaft, von schweren Körperformen. Die besten Darstellungen der heiligen Familie gehören in die Jahre 1511—1514. Sehr stattlich und nicht ohne Formschönheit ist die colorirte Zeichnung von 1509, im Museum zu Basel: In einer Renaissancehalle sitzt Maria mit dem entblößten Kinde auf dem Schoß, das sich mit einem Vogel unterhält; davor spielende Engelknaben. Maria ist etwas breit von Angesicht, aber ernst und nicht unedel; mit entschiedener Verachtung aber wird der hl. Joseph behandelt, der im Mittelgrunde, der Scene halb den Rücken kehrend, vor einem mächtigen Bierkruge am Tische eingeschlafen ist! Dürers Phantasie konnte sich diesen Heiligen ohne solche echt deutsche Qualitäten nicht vorstellen. Die Zeichnung der

---

[1] Der große Holzstock mit dem Haupte Christi ist nicht zu Dürers Lebzeiten ausgeführt worden.

heiligen Sippe im Germanischen Museum zu Nürnberg überrascht durch streng einheitlichen Aufbau der Gruppe [1].

Unruhe und das Gefühl kommender Umwälzung hatten mit bangen Ahnungen damals alle gläubigen Herzen erfüllt; schroffe Gegensätze traten immer mehr hervor: ein wüstes Jagen nach Lebensgenuß neben hastigem Suchen nach Rettung. Auch Dürer trug diese Bangigkeit in der Seele. Ein Traumgesicht, worin er große Wasser vom Himmel fallen und das Land ertränken sah, hat er selbst in einer Zeichnung geschildert [2].

Den kräftigsten Ausdruck fand jene Stimmung der Zeit in den Todesbildern. So entstand 1513 der berühmte Kupferstich: Ritter, Tod und Teufel. In einer Waldschlucht reitet furchtlos mit offenem Visir, in ruhiger Haltung, auf kräftigem Schlachtroß ein Gewappneter. Ihm hat sich auf dürrem Gaul der Tod als Begleiter gesellt, während ein Ungethüm, mit Schweinskopf und Bocksfüßen, ihm nachkommt. Im Hintergrunde eine Ritterburg. Dürer selbst nannte jenes Blatt ‚den Reiter'; später empfing es mit mancherlei Deutung andere Namen: Verherrlichung Sickingens, des Reformationsgedankens, des Liedes ‚Eine feste Burg' ꝛc. Allein richtig dürfte die Bezeichnung sein: ‚der christliche Ritter', und zwar im Sinne des Mittelalters. 1515 erschien des Erasmus Handbüchlein ‚Enchiridion militis christiani', dessen Regeln ja nichts Neues zu bedeuten hatten und Dürer im Wesen bekannt sein mochten. Der christliche Ritter hat auf dem schweren Pfade der Tugend mit den drei Feinden: Welt, Fleisch und Teufel zu kämpfen; auch lauert ihm überall der Tod auf; im Vertrauen auf höhere Kraft soll er stets dawider gerüstet sein.

Dürers phantastischer Richtung gehören auch der ‚hl. Hieronymus' und die ‚Melancholie' an. Ersteres Blatt zeigt uns im Hintergrunde eines perspectivisch sich verkürzenden deutschen Bürgerzimmers die unansehnliche Gestalt des Kirchenvaters schreibend; im Vordergrunde der Löwe, daneben ein Hund. Hausgerät prangt an den Wänden, von der Decke hängt ein gewaltiger Kürbis. Das Ganze ist nur friedliches Stillleben.

Die Melancholie, als heroische geflügelte Frau gedacht, sitzt träumend vor einem Pfeiler, den Zirkel in der Rechten. Ihr zur Seite ein Mühlstein, auf dem ein zeichnender Knabe sitzt. Allerlei Gerät, auf verschiedene Wissenschaften deutend, füllt den Raum.

Den Zusammenhang beider Blätter findet man durch des Erasmus Schrift: Lob der Thorheit. Sie spottet der Weisen und ihrer geheimen Künste, die stets Trauer und Unmuth zur Folge haben. Echte Weisheit bietet nur das verborgene Leben in Gott, die himmlische Wissenschaft. Hieronymus steht hier als Typus friedlichen, gottseligen Daseins dem unruhigen Drängen nach

---

[1] Vgl. die Abbildungen bei Springer, A. Dürer S. 90. 92, letztere farbig.
[2] Ambraser Sammlung zu Wien.

Erkenntniß, dem Jagen nach dem Stein der Weisen gegenüber. Die Form jenes Gedankens ist des Künstlers selbständiges Eigenthum. Noch in einem anderen Werke tritt dieser phantastische Zug ans Licht, obzwar in weniger ernster Form.

Seit 1512 war Dürer Kaiser Maximilian persönlich bekannt. Fürstliche Aufträge für Bilder hat er zwar nicht erhalten — die weder das unruhige Leben noch die unzureichenden Mittel des Kaisers erlaubten — aber er durfte helfen, einen Renaissancegedanken im billigeren Holzschnitt zu verwirklichen. Mit Hilfe der Gelehrten hatte Maximilian den Plan zum ‚Triumphe' festgestellt und auch Dürers Künstlerkraft für dieses in seiner Art stattlichste Werk sich gesichert[1]. Maximilian legte hierauf nicht geringen Werth, denn er versuchte den Maler von städtischen Steuern zu erledigen, und verlieh ihm, als der Rath nicht darauf einging, ein Einkommen von 100 Gulden rheinisch. Von den 135 Blättern des Triumphes kommen übrigens nur 24 auf Dürers Rechnung, und davon gehören mehrere der Werkstatt an. Sein besonderes Eigenthum sind jene durch künstliche Mittel bewegten Gerüste mit Kriegs- und Hofscenen, wo Nürnbergs Ruhm in mechanischer Arbeit sich geltend machte. Beim Entwurf des überladenen Triumphbogens war Dürers Intention durch Mitwirkung des gelehrten Stabius gebunden.

Die erfinderische Kraft Dürers ergeht sich besonders in den Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers[2], an denen er wie sein Bruder Hans den größten Antheil besitzt, denn von ihnen sind 66 Blätter illustrirt worden. Die Ausführung geschah mit der Feder in farbigen Tinten; auf Auswahl der Motive hat der Kaiser, oder dessen Rathgeber Konrad Peutinger mehrfachen Einfluß geübt; aber überall zieht das phantastische Wesen Dürers seine Spuren, indem er den Vorgang mit dem reichsten Naturleben zu verknüpfen sucht.

In jener Zeit, wo sich Dürer von der Malerei auf das seiner Natur conformere Gebiet des Stiches und farbigen Entwurfes zurückzog, wo seine Phantasie üppige Blüten zeitigte, traten auch wissenschaftliche Arbeiten in den Vordergrund. Verzögert wurde der Abschluß jener Forschungen durch die darauf verwandte mühevolle Arbeitsweise des Künstlers. Erst nach seiner Heimkehr aus Antwerpen (1523) dachte er an die Drucklegung der Proportionslehre, indem er Pirkheimer bat, die Widmung anzunehmen; in den folgenden Jahren erschienen ‚Unterweisung der Messung' und ‚Unterricht zur Befestigung

---

[1] Fr. Schestag, Kaiser Maximilians Triumph, im Wiener Jahrbuch I (1883), 154.

[2] 1514 von dem Augsburger Drucker Hans Schönsperger auf Pergament hergestellt, von den beiden Dürer (H. D.), Cranach, Hans Baldung Grün, Burgkmair, Altdorfer und dem unbekannten M. A. illustrirt. Ein Theil des Originals in der Münchener Bibliothek, das fehlende Stück in der zu Besançon; andere in Wien und im British Museum. Die Randzeichnungen wurden zuerst von Strixner, München 1808, veröffentlicht, dann wiederholt; 1850 von F. X. Stöger in München, zuletzt 1882.

der Städte, Schlösser und Flecken'; aber schon 1512 und 1513 mag er, wie aus Fragmenten hervorgeht, den literarischen Stoff wohl verdaut haben. Was wir an Drucken besitzen, sind übrigens nur Theile des von ihm beabsichtigten größeren Werkes einer vollständigen Kunsttheorie. Bei Lebzeiten hatte er von der Proportionslehre nur das erste Buch corrigirt, das andere wurde von seinen Freunden später dem Druck übergeben. Dürers allgemeines Bekenntniß ist nun kein anderes als jenes, das er in den Stichen des hl. Hieronymus und der Melancholie niedergelegt hat: Es ist unserer Natur eigen, nach Erkenntniß aller Dinge zu streben, dessen der Mensch niemals satt wird. Unser blödes Gemüth aber gelangt auf Erden nicht zu vollkommener Weisheit. Ganz ausgeschlossen von ihr sind wir aber nicht, wenn wir nur im rechten Erkennen der Dinge uns üben. Bitter empfand er den ‚Mangel der rechten Kunst', wie sie die Italiener besitzen, und Pirkheimer bittet er in der Vorrede zu den Proportionen, jene recht zu loben. Trotzdem hat Dürer auch in der neueren Richtung seine originale Natur zu conserviren verstanden.

Seit der venezianischen Reise verlebte er ruhige Tage in Nürnberg, nur durch einen Besuch in Augsburg, 1518, unterbrochen, um mit dem Kaiser zusammenzutreffen, den er auch mit Kohle zeichnete [1], wonach das gemalte Portrait [2] und zwei Holzschnitte entstanden. Albrecht von Brandenburg saß ihm gleichfalls zum Portrait [3]. So schien sich Dürers äußere Lage verbessern zu wollen; aber schon im folgenden Jahre starb Maximilian, und die dem Künstler versprochene Summe von 200 Gulden aus der Nürnberger Steuer ging verloren. Vom neuen Kaiser dieses Jahrgehalt zu erbitten, entschloß sich Dürer zur Reise nach den Niederlanden, wo jener damals weilte. Noch andere Zwecke hafteten an diesem Plan, so gewiß der mächtige Trieb, sich in einer anderen Welt künstlerischen Lebens umzuschauen, neue Gesichtspunkte zu erobern für das eigene Schaffen und zwar ohne Einbuße nationaler Richtung. Italien lockte ihn nicht mehr. Außerdem knüpfte sich ein praktisches Ziel an jene Reise, der Vertrieb der ‚Kunstwaare', der Holzschnitte und Kupferstiche, was damals Sache des Producenten, nicht des buchhändlerischen Unternehmers war.

Am 12. Juli 1520 verließ Dürer Nürnberg in Begleitung seiner Frau und Magd nebst vieler Kunstwaare. Manche Förderung ward ihm auf der Reise durch deutsche Lande zu theil, und auch in Antwerpen fand er Gastfreundschaft; aber es drängte ihn, die Frage wegen des Jahrgeldes zu erledigen, und er ging nach Brüssel, wo der ihm befreundete Secretär Maximilians die Bittschrift aufsetzte, mit der er nach Aachen fuhr, um sie persönlich dem Kaiser zu übergeben. Nachdem er von Karl V. mit mancher Noth die Bestätigung von 100 Gulden jährlich erlangt, ging Dürer über Köln nach

---

[1] In der Albertina zu Wien. [2] Kaiserl. Galerie in Wien.
[3] Albertina. Die Federzeichnung diente zum Kupferstich (B. 102).

Antwerpen zurück, wo er bis zum Frühling 1521 verblieb. Nachdem er Brügge, Gent, Mecheln und Brüssel aufgesucht, tritt er über Aachen, Jülich, Köln die Rückfahrt an, reich zwar an Erfahrungen, aber mit dürftigem Gewinn aus seiner Kunstwaare. In dem Tagebuch jener Reise werden wir nicht nur über des Malers Erlebnisse, sondern auch über seine künstlerische Thätigkeit durch Notizen informirt, während die Blätter des nun aufgelösten Skizzenbuches Portraits, Architekturen, Landschaften, Thiere und anderes, was seine Phantasie beschäftigte, darbieten.

Dem Jahre 1521 entstammen zwei Portraits, das des Bernhard van Orley aus Brüssel und das eines älteren, unbekannten Mannes, letzteres in Madrid und vielleicht die Krone aller Dürer'schen Bildnisse, obgleich die harten, selbstsüchtigen Züge nur wenig anmuthen. Während der Reise hatte Dürer auch den Plan gefaßt, die Passion noch einmal (zum fünften Mal) zur Darstellung zu bringen und zwar im Holzschnitt; aber nur zu fünf Motiven haben sich die Skizzen erhalten. 1520 war in Brüssel das Portrait des Erasmus von Rotterdam in Kohle gezeichnet worden; 1526 erschien der bekannte Stich, und in demselben Jahre entstanden die gemalten Bildnisse des Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher, beide jetzt im Berliner Museum [1]. Namentlich letzteres genießt der lebensfrischen Auffassung des Greisenkopfes und wunderbaren Sorgfalt im Detail halber verdienten Rufes. Nach der flandrischen Reise hatte Dürer auch die Apostelbilder wieder aufgenommen, mit denen er 1514 begonnen. Aber die gestochenen Figuren treten zurück vor den auf zwei Holztafeln gemalten großen Aposteln, welche sein bestes Werk ausmachen. Er hatte es in einer Zuschrift dem Rathe von Nürnberg als Geschenk präsentirt, aber dieser beschloß, mit 112 Gulden rheinisch des Künstlers Arbeit zu belohnen [2]. In dem Begleitschreiben hatte Dürer versichert, auf jene Tafeln mehr Fleiß denn auf andere verwendet zu haben.

Es ist kaum zweifelhaft, daß in den vier Charaktergestalten die Temperamente verkörpert sind, wie es auch Neudörffer ausdrücklich angibt. Es lag dies völlig in der grübelnden Richtung des Malers und in dem jene Zeit beschäftigenden Ideenkreise. Danach würde Johannes den Melancholiker, Petrus den Phlegmatiker, Paulus den Choleriker, Marcus den Sanguiniker vorstellen. Aber zur monumentalen Größe fehlt jenen Gestalten doch die höhere Inspiration, das Typische, wie es Massaccio's, Leonardo's und Rafaels Apostelgestalten besitzen, deren Ursprung wir hinabverfolgen können bis zu Giotto und den Mosaiken von Rom, Ravenna, in denen die Tradition der Kirche fortlebt. Mit ihnen ist unsere Vorstellung der heiligen Geschichte verwachsen; ihre zeitlose, ideale Größe wird allen Jahrhunderten

---

[1] Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. VI (1885), 3, S. 101.

[2] Vgl. Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher &c., Quellenschriften III, Wien 1872, S. 181.

verständlich bleiben. Dürers Apostel sind in ihrer knorrigen, deutschen Eigenart niemals Gemeingut der Welt geworden. Uebrigens dürften sie der malerischen Behandlung und rundlichen Modellirung nach nur als Früchte der niederländischen Reise verständlich sein. Die Gewandung hat nicht das Knitterige und Holzartige wie sonst, obgleich der weiße Mantel des Paulus, so breit er auch herabfällt, mit seinem bläulichen Schatten den steinartigen Charakter nicht verläugnet und immer an den Stoff erinnert, welchen der Maler über den Gliedermann wirft. Mann und Kleid sind nicht zusammengewachsen, schmiegen sich nicht leicht zusammen; dazu der sonderbare Blick des Apostels aus dem Winkel des Auges zum Beschauer hin. Jugendfrische wird man auch im Kopf des Johannes [1] nicht finden, und die derben Züge des Petrus und Marcus lassen von himmlischer Begeisterung, wie der feineren Charakteristik Leonardo's, Raffaels, oder selbst Peter Vischers kaum etwas verspüren. Wenn jene Gestalten lebten, würden wir uns vermuthlich nicht sehr zu ihnen hingezogen fühlen.

Unter den Tafeln befanden sich Unterschriften, in denen man eine Manifestation protestantischer Gesinnung erkennen will [2]. Heller und Eye [3] sehen sie nicht als gegen die Kirche gerichtet an; auch steht es nicht fest, ob die Inschriften nicht später erst von Neudörffer hinzugethan worden sind. Was Dürers Stellung zur Reformation betrifft, so können wir aus dem Tagebuch der niederländischen Reise entnehmen, daß er den Glauben seiner Väter übte, das Sacrament der Buße empfing, Reliquien verehrte; auch hatte er zuvor den Wallfahrtsort Vierzehnheiligen bei Bamberg aufgesucht [4]. Bemerkenswerth ist ferner, was er über den Tod seiner Eltern niederschrieb [5]; von der Mutter berichtet er: ‚Sie ist christlich verschieden, mit allen Sacramenten versehen, durch päpstliche Gewalt von Pein und Schuld absolvirt.' Allerdings stehen dem wieder die Aeußerungen über Luther im Tagebuch gegenüber [6]. Besondere Einsicht in die Tragweite der reformatorischen Bewegung wird man bei Dürer nicht voraussetzen können; übrigens dürfte man wohl aus der vertrauten Beziehung des Malers zu Pirkheimer den Schluß ziehen, daß er

[1] Rettberg (Nürnberger Kunstleben, Stuttgart 1854, S. 117) findet darin Aehnlichkeit mit Melanchthon und — ein Spiel des Schicksals — mit Schiller! Wie natürlich und einfach erscheinen dagegen die Apostel des Peter Vischer am Grabmal des hl. Sebaldus in ihrer flüssigen und schmiegsamen Gewandung!

[2] Kurfürst Maximilian von Bayern ließ diese Unterschriften abnehmen (1627) und nach Nürnberg zurücksenden, wo sie an den Gärtner'schen Copien befestigt wurden. Die Originale jetzt in der Pinakothek zu München.

[3] Heller S. 202. Eye S. 427.

[4] Vgl. Tagebuch, Ausg. von Leitschuh S. 4.

[5] Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher 2c. S. 137. Von seinem Vater berichtet Dürer (a. a. O. S. 74) ähnlich: ‚Er empfing auch die heiligen Sacramente und verschied christlich.'

[6] Ausg. von Leitschuh S. 82. Thausing S. 119 ff.

mit diesem seinem Freunde über die anfangs zustimmend aufgenommene Richtung Luthers später anderer Meinung geworden ist[1]. Dürers ältere Freunde: Jakob Muffel, Hieronymus Holzschuher, denen er Geschenke aus Flandern mitbrachte, standen außerdem fest zur katholischen Kirche. In seiner späteren Zeit hatte er beide portraitirt. Dazu kommt Pirkheimers nach Dürers Tode verfaßter Brief, worin es heißt[2]: ‚Ich bekenne, daß ich anfänglich auch gut lutherisch gewesen bin, wie auch Albrecht seliger, denn wir hofften, der Mönch und Pfaffen Schalkheit sollte gebessert werden, aber wie man zusieht, hat sich die Sache so geärgert, daß die evangelischen Buben jene Buben fromm machen ꝛc.‘

Schon während der niederländischen Reise war Dürer von Krankheitsanfällen ‚wunderlicher Art‘ heimgesucht worden, die ihn abmagerten, so daß sein Tod, am 6. April 1528, nicht unerwartet kommen konnte. Pirkheimer berichtet, der fromme Albrecht sei ‚ganz christentlich und seliglich verstorben‘, eine Ausdrucksform, die noch heute vielfach von denen gebraucht wird, welche vor ihrem Tode die Sacramente der Kirche empfingen. Er wurde in der Familiengruft der Frey auf dem Johanniskirchhof zu Nürnberg beigesetzt. Pirkheimer, der den Freund tief beklagte, verfaßte die Inschrift des Grabes.

B. Dürers Nachfolger und Zeitgenossen in Nürnberg.

Durch die Holzschnitte und Kupferstiche verbreitete sich Dürers Einfluß über alle deutschen Lande. Zunächst blieben die Nürnberger Maler ihm in seiner Richtung am nächsten[3]; aber auch in Bayern und am Oberrhein fand mehrfacher Anschluß statt, weniger in Schwaben, da zu Augsburg die

---

[1] Vgl. dazu den Passus bei L. Kaufmann, Dürer S. 140 ff. Histor.-polit. Blätter, München 1875, S. 291 ff.; 1881, S. 718.

[2] An den Baumeister Joh. Tscherte in Wien. Pirkheimer identificirt hier ausdrücklich seine Ansicht mit jener Dürers, beide sind demnach von ihrer früheren Meinung zurückgekommen. Vgl. dazu Revue des Deux Mondes, 15. déc. 1881, p. 894: ‚(A. Dürer) souhaitait une réforme et rien de plus, une réforme nullement contraire à l'orthodoxie.‘ Waagen (Handbuch S. 198 f., Anm. 1) bemerkt über Dürer: ‚Auch in den Werken seiner späteren Jahre ist in Rücksicht der religiösen Auffassung keine wesentliche Veränderung wahrzunehmen, und dieses ist auch sehr begreiflich, denn die früheste Aeußerung, worin er sich allerdings mit großer Begeisterung über Luther ausspricht, fällt 1521 (Reliquien S. 127 ff.). In den letzten Jahren seines Lebens aber war er nach dem Zeugniß von Pirkheimer, sehr unzufrieden mit den Spaltungen und Mißbräuchen, welche damals infolge der Neuerungen ꝛc. herrschten (Campe S. 166 ff.). Die einzigen Bilder, in denen sich solcher Einfluß wahrnehmen läßt, sind die vier Apostel von 1526. Auch in diesen erhellt ein solcher mehr aus den Unterschriften als aus der Art der Auffassung.‘ Der Brief an Tscherte bei Springer, Dürer, S. 139 f.

[3] Vgl. dazu Neudörffers Nachrichten, in der Ausgabe von Lochner, Quellenschriften X, 1875. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, Stuttgart 1854, S. 138 ff. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860. 1862.

Persönlichkeit des älteren Holbein und anderer fortwirkten. Im Norden gab es nur vereinzelte Bekenner der Dürer'schen Richtung; am wenigsten waren die durch Religionswirren in der Kunstpflege geschädigten östlichen Länder dafür disponirt, und am Niederrhein behielt das flämische Element die Oberhand.

Von Dürers Eleven in der Werkstatt ist sein Bruder Hans zu nennen, der jüngste der Geschwister, geboren 1490, der noch 1515 bei ihm war. Daß er an dem Hellerschen Altar mitgewirkt, scheint jetzt festzustehen, doch mag er nur Gesellenarbeit verrichtet haben, da ihm künstlerische Originalität mangelt. Mit Sicherheit ist er erst aus 22 Randzeichnungen des Gebetbuches Maximilians zu beurtheilen, welche zwar denselben Charakter an sich tragen wie die Albrechts, aber doch ein mehr dilettantenhaftes Wesen bekennen, was zumal bei den Versuchen heraustritt, es dem genialen Bruder an Schwung gleich zu thun. Von Tafelbildern hat man ihm die ‚H. D. 1518' bezeichnete heilige Sippe in der Galerie zu Pommersfelden zuerkannt [1]; auch weiß man, daß er 1529—1530 als polnischer Hofmaler in Krakau lebte, wo sich noch ein H. D. signirter ‚Hieronymus in Waldlandschaft' vorfindet [2], nur handwerksmäßig behandelt.

Zu Dürers Hausgenossen gehörte auch Hans Springinklee, der, wie Neudörffer berichtet, dort ‚im Reißen und Malen' berühmt ward. Es haben sich aber keine Bilder von ihm erhalten, sondern nur Holzschnitte. Hans Leonhard Schäufelin hat nicht mindere Thätigkeit für den Holzschnitt [3] entwickelt, doch besitzen wir von ihm auch zahlreiche Bilder. Geboren um 1480 in Nürnberg, trat er in Dürers neueröffnete Werkstatt als Gehilfe ein, wie aus der Mitwirkung am S. Victor-Altar glaublich wird. 1512 war er in Augsburg, 1515 in Nördlingen, woher seine Eltern stammten, und ist dort 1539 oder 1540 gestorben. Von 1508 datirt der Gekreuzigte im Germanischen Museum zu Nürnberg [4], ein ziemlich oberflächliches Werk; auch das heilige Abendmahl von 1511, in Berlin, erhebt sich nicht über genrehaftes Wesen. Seine besten Sachen sind zu Nördlingen entstanden, so das Wandbild im Rathssaal, welches in naiver Form die Geschichte der Judith erzählt. Dem Jahre 1516 entstammt die ‚Beweinung Christi', in der Nördlinger Sammlung des Stadthauses, und ‚Christus am Oelberg', in der Münchener Pinakothek. Diese Bilder werden von den Epitaphien der Anna und des Georg Brigels übertroffen: ‚Christus tröstet die weinenden Frauen', und die ‚Himmelfahrt Mariä', zumal letztere von großer, an den älteren Holbein gemahnender Kraft der Farbe. Das Ziegler'sche Altarwerk in der S. Georgskirche

[1] Waagen, Kunstwerke in Deutschland I, 127. Nach v. Eye (Dürer, 2. Aufl., S. 494) soll sich eine Anbetung der Könige von H. Dürer in der Nicolaikirche zu Zerbst befinden.

[2] Im Depot des Nationalmuseums (Tuchhaus).

[3] Seinen frühen Stil lernen wir am besten aus den Holzschnitten kennen, so aus denen des ‚beschlossen Gart des rosenkrantz marie', gedruckt 1505, und des ‚Speculum passionis', von 1507.

[4] Nürnberg Nr. 200.

zu Nördlingen dürfte wohl als Hauptleistung Schäufelins betrachtet werden. An Ort und Stelle befindet sich aber nur noch die Mitteltafel mit der Beweinung Christi; von den Seitenstücken, jetzt im Stadthause daselbst, sind die Figuren der hl. Elisabeth und Barbara wohl das edelste, was der Maler hervorgebracht. Auf der Höhe der Schaffenskraft präsentirt sich derselbe auch noch in den zehn Tafeln der Münchener Pinakothek, mit Scenen aus dem Leben Christi und der Jungfrau in üppigen Landschaften.

Schäufelin tritt uns in manchen Bildern zwar nur in handwerksmäßiger Fertigkeit entgegen, dabei ungleich und auch manierirt, er bietet aber auch, wie das Ziegler'sche Altarwerk darthut, wohlgeordnete Compositionen und anmuthige Körper, während die Farbe sich manchmal zur Leuchtkraft des älteren Holbein zu erheben vermag. Zu den von ihm illustrirten Werken gehört der ‚Theuerdank Maximilians', für den er 118 Blätter lieferte. Starken Anschluß an Dürer bekunden die 35 Blätter des 1507 in Nürnberg gedruckten Passionswerkes. Als Illuminist präsentirt er sich am phantasiereichsten, so in dem für den Grafen von Oettingen gemalten Psalterium, welches jetzt dem Berliner Kupferstichcabinet [1] angehört.

Tiefer veranlagt als Schäufelin und strenger in der Selbstschulung war Hans Süß, genannt Hans von Kulmbach [2], ein anderer Eleve aus Dürers Werkstatt. Er ist um 1475 in jener Stadt der Grafschaft Baireuth geboren und mag die Lehrjahre bei Jacopo de' Barbari verbracht haben, der seit 1500 festen Wohnsitz in Nürnberg genommen hatte; später kam er zu Dürer, mit dem ihn enge Freundschaft verband. 1514 wanderte er nach Krakau, wo er zahlreiche Bilder ausführte, deren schmiegsame Formen italienischen Einfluß darthun. 1518 finden wir ihn wieder in Nürnberg, wo er gegen Ende 1522, also noch vor seinem Freunde Dürer stirbt [3]. Aus des Malers erster Nürnberger Periode stammen: die Anbetung der Könige, von 1511, in Berlin [4], und das Altarwerk von 1513 im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg. Ersteres ist eine recht lebendige, übersichtliche Composition mit schlanken Gestalten und flüssiger Gestensprache, hell und zart im Gesammtton, von dünnem Auftrag des Farbenkörpers. Wie bei Schäufelin sieht man auch hier viel glänzendes Metall und schillernde Seidenstoffe. Der Entwurf für den Tucher'schen Altar erinnert an venezianische Motive und geht auf Dürer zurück [5].

---

[1] Berlin Nr. 6.

[2] Ueber den Namen vgl. Woltmann, im Repert. III, 213. K. Kölitz, Hans Süß von Kulmbach und seine Werke, Leipzig 1891.

[3] Vgl. Lochner, Quellenschriften X, 134 ff. Repert. 1887, X, 338.

[4] Berlin Nr. 596 A.

[5] Schon Sandrart berichtet, daß Dürer die Zeichnung zu jenem Altar dem Meister Hans geliefert habe. Dieselbe befindet sich auch, mit Dürers Monogramm und 1511, im Berliner Cabinet.

Diesem Werke folgte die große Krönung Mariä mit den Bildnissen der Stifter, welche sich jetzt in Wien befindet. In Krakau sind noch 13 Tafeln von ihm vorhanden, davon vier in der S. Johanniskapelle zu S. Florian, mit Scenen aus dem Leben des Apostels: das heilige Abendmahl; Johannes, den vergifteten Kelch segnend; derselbe auf Patmos und im siedenden Oelkessel. ‚Johannes auf Patmos‘ möchte die beste jener Darstellungen ausmachen: der Apostel erscheint sitzend und die Offenbarung niederschreibend, indem er zur Jungfrau aufblickt, welche oben mit dem Kinde in Strahlenglorie, von Engeln umkränzt, sichtbar wird. Das von hier ausgehende Licht überflutet die Landschaft mit dem Wasserfall, ein wahrhaft poetisch empfundenes Motiv. Auch das Bild: ‚Tod des hl. Johannes‘, jetzt in der städtischen Galerie zu Krakau, erfreut durch poetische Auffassung. Wir sehen hier den Apostel knieend vor einem Altar und dem Beschauer sich zuwendend, neben ihm je einen Ministranten, während der Vordergrund mit andächtigen Betern gefüllt[1] ist. In der Sacristei der Marienkirche findet sich ein Cyklus von acht Bildern aus der Legende der hl. Katharina von Alexandrien, laut Inschrift 1514 und 1515 entstanden, und zwar als zu einem größeren Altarwerk gehörig, welche sich durch religiöses Empfinden auszeichnen. Gewisse Lichteffecte in der recht stattlichen Naturscenerie erhöhen die malerischen Reize des Gegenstandes. Aus dem flüssigen Contur und der Biegsamkeit der Gesten ersehen wir zweifellos das über Dürer hinausgehende Vorbild des Italieners Jacopo.

Die in München[2], Nürnberg[3] und Florenz[4] erhaltenen Werke des Hans von Kulmbach vermögen jenen in Krakau sich nicht gleichzustellen. Sie kommen an Härte des Formwesens Dürer näher, entbehren auch der leuchtenden Farbenpracht, wie sie jenen und der Berliner Tafel eigen ist. Bildnisse des Malers in den Sammlungen zu Schleißheim, Bamberg, Leipzig, und beim Consul Weber in Hamburg.

Wir haben hier nur der älteren Generation von Dürers Eleven und Gehilfen Erwähnung zu thun; das revolutionäre, in Denken und Thun zügellose Geschlecht der Penz und Beham beschäftigt uns nicht mehr.

Noch in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts pflegte man in Nürnberg die Miniaturkunst, blühten die ‚Illuministen‘. Ihnen gehörten der als Eleve Dürers genannte Hans Springinklee, besonders aber die Meister der Familie Glockenton, vornehmlich der ältere, Georg, an, welcher 1515 gestorben ist und noch in mittelalterlicher Weise Psalter und Missalien mit Illustrationen auf Goldgrund versah, dann Albrecht und Nicolaus,

---

[1] Laut Inschrift von 1516. Vgl. dazu das polnisch geschriebene Werk von M. Sokolowsky, Hans Sues von Kulmbach, Krakau 1883. J. von Lepkowski in den Mittheil. der Centralcomm. IX (1864), 106.

[2] Pinakothek Nr. 254. 255. [3] German. Museum Nr. 193. 194.

[4] Uffizien Nr. 713. 724. 729. 740. 748.

der bis 1534 lebte und im Anschluß an Dürer seine Kunstformen modelte, ja zuweilen dessen Holzschnitte in Miniaturen umsetzte. 1524 lieferte er für den Kurfürsten Albrecht von Mainz ein stattliches Missale, das jetzt der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg angehört. Daselbst noch ein Psalter von 1531. In der Bibliothek zu Wolfenbüttel eine Heilige Schrift des Neuen Testamentes von 1524.

C. Matthias Grünewald. Hans Baldung Grün. Albrecht Altdorfer.

Auch nach dem Oberrhein ward Dürers künstlerische Auffassung durch Holzschnitte und Kupferstiche vermittelt; aber zugleich machte sich in jenen Gegenden auch ein davon abweichendes, originales Element geltend, welches vornehmlich auf coloristische Wirkung bedacht ist. An der Spitze dieser Richtung steht Matthias Grünewald, dessen Einfluß auf die deutsche Malerei der sogenannten Renaissance nicht zu unterschätzen ist. Von den persönlichen Verhältnissen desselben kam, wie schon Sandrart beklagte, nichts weiter ans Licht, als daß er hauptsächlich in Mainz sich aufgehalten und ein zurückgezogenes Leben geführt habe, auch daß er in der Ehe nicht glücklich gewesen. Sandrart meint, er habe bis um 1510 gelebt. Vermuthlich war des Künstlers Heimat Aschaffenburg; sein Geburtsjahr dürfte zwischen 1470—1480 und sein Tod nicht vor 1525 zu verlegen sein [1]. Neben Aschaffenburg war Mainz der Hauptort von Grünewalds Thätigkeit. Am schärfsten prägt sich seine Originalität in dem Altar der ehemaligen Präceptorei Isenheim aus [2], welcher sich jetzt im Museum zu Colmar befindet. Dieser bewegliche Schrein war S. Antonius dem Eremiten als Patron gewidmet, dessen Holzstatue sich im Centrum befand, und enthielt neben zwei feststehenden vier bewegliche Flügel, mit Malereien Grünewalds versehen. Bei geschlossenen äußeren Flügeln sah man die Kreuzigung, bei geöffneten Verkündigung und Auferstehung, an den geschlossenen inneren Flügeln die Geburt Christi; öffnete man diese, so zeigten sich neben der Statue des Eremiten dessen Versuchung und das Gespräch mit dem heiligen Einsiedler Paulus. Die feststehenden Flügel enthielten Antonius und Sebastian, die Staffel Grablegung Christi. Der Altar ist jetzt zerlegt. Was nun die Einzelgestalten des Sebastian und Antonius betrifft, so lassen sie einen gegen Schongauer stark vorgeschrittenen Realismus erkennen. Sebastian ist ein unschönes, hageres Modell mit sehnigem Körper und ordinärem Kopf. Zu dieser Trivialität der Form will das sorgfältig behandelte Steinpostament sich nicht schicken, welches eine statuarisch-

[1] Vgl. F. Niedermayer, Matth. Grünewald, im Repert. VII (1884), 134 ff. Woltmann, bei Dohme, 1. Abth., I. Bd., IX. X: Matthias Grünewald und Hans Baldung Grien.

[2] Dieser Altar wird schon im sechzehnten Jahrhundert als Werk Grünewalds bezeichnet.

idealisirende Auffassung verlangt. Auch die Figur des Antonius, sowie die Scene mit Paulus erheben sich nicht über das Gewöhnliche; noch trauriger zeigt sich das in der Kreuzigung, wo jedes höhere Moment unter der Wucht trostloser Leidenschaft, roher Naturkräfte erdrückt ist. In der Beweinung Christi herrscht gemäßigtere Stimmung, wenigstens bei der Auffassung Mariä. Die Tafel der Verkündigung läßt den Maler durch übertriebene Haltung der Jungfrau wieder das Gleichgewicht der Composition verlieren; trivial wirkt auch die Scene, wo Maria das mit dem Rosenkranz spielende Kind auf ihren Armen hält, während von oben Gott Vater mit Engelschaaren in das Bild hineinragt. Jedes Formadels und höherer Würde bar präsentirt sich besonders die Auferstehung, wo zugleich an Körperverrenkung (der Wächter) das Mögliche geleistet ist. Kurz, wir müssen bei Grünewald von allem absehen, was inneres Maß, Geschmack in Wahl der Typen anlangt und uns begnügen, die Sprache von Licht und Farbe allein zu vernehmen, welche den schroffen Charakter der Form noch öder und trostloser macht. Seine Bilder sind der Abglanz eines in sich zerrissenen, höherer Versöhnung baren Gemüthes. Nicht zu seinem Vortheil hat sich der Maler christlicher Tradition entäußert und Irrwege beschritten, wo nur noch die Laune gebietet; er erscheint so als Vorgänger der allerneuesten Kunst, welche glaubt, unter Auflösung aller inneren und äußeren Gesetze der Composition ihre Existenz zu sichern. Weitere Darstellungen Grünewalds sind: das Kreuzigungsbild[1] in der Kirche zu Tauberbischofsheim; die Beweinung Christi, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg — später als der Isenheimer Altar, übrigens von trostloser Oede der Stimmung. Etwas gehaltvoller die Heiligenfiguren in der Sammlung zu Frankfurt[2]. Mit dem Isenheimer Altar möchte die Versuchung des hl. Antonius, in Köln, der Entstehung nach zusammenfallen, obgleich sie viel roher ist als jener. Die Kreuzigung, von 1503, in der Schleißheimer Sammlung[3], kann man als frühes Werk des Malers wohl passiren lassen[4].

Im Anschluß hieran sei auch des Simon von Aschaffenburg gedacht[5], welcher als Hofmaler des Cardinals Albrecht vermuthlich identisch ist mit dem neben Grünewald für den Kurfürsten thätigen Künstler, den man Pseudo-Grünewald benannt hat. Vier Tafeln zu dem von ersterem gefertigten Mittelstück, jetzt in München, mit den hll. Lazarus, Martha, Chrysostomus und Magdalena, sowie auch der hl. Valentin in der Stiftskirche zu

---

[1] Jenes andere im Besitze des Herzogs von Bayern ist nur durch einen Stich von R. Sadeler erhalten. Vgl. die Abbild. im Repert. VII, 250.

[2] Frankfurt Nr. 308. 309. [3] Schleißheim Nr. 189.

[4] München Nr. 281. Neuerdings hat W. Schmidt auch die Münchener Tafel der hll. Erasmus und Mauritius für Grünewald in Anspruch genommen. Vgl. Repert. I, 414.

[5] Vgl. Niedermayer im Repert. VII, 253.

Aschaffenburg möchten ihm angehören. Dazu kommen sechs Flügelbilder im Schlosse jener Stadt und der große Altar in der Marktkirche zu Halle, ebenfalls von Albrecht gestiftet. Berührung mit dem phantastischen Grünewald zeigt sich nur an wenigen Punkten; im übrigen ist die Formsprache des Malers naturalistisch, kühn, aber auch nicht ohne edle Züge und wirkliche Größe. Die Haltung der Figuren bleibt gemessen, der Ausdruck ohne Verzerrung; schön die kräftige Figur der hl. Martha. Dieselben charakteristischen Formen begegnen uns auf der Darstellung der heiligen Sippe im Schlosse zu Aschaffenburg[1].

Grünewalds malerische Richtung tritt bei Hans Baldung, genannt Grün, abermals zu Tage. Derselbe ist im Dorfe Weyersheim am Thurm bei Straßburg zwischen 1475—1480 geboren und hat seine Lehrjahre vermuthlich in der Werkstatt eines dortigen Malers Schongauer'scher Richtung zugebracht. Später mag er bei Dürer gewesen sein, 1507 tritt er wieder in Straßburg auf und erwirbt zwei Jahre darauf das Bürgerrecht, nimmt die Schwester des Canonicus Herlin zur Frau und wandert 1511 nach Freiburg, wo er die Bilder zum Hochaltar des Domes entwirft. 1517 ist er dann in der Heimat, die er bis zu dem 1545 erfolgten Tode nur auf kurze Pausen verlassen zu haben scheint[2]. Dürer und Grünewald sind für ihn bestimmend geworden. Abgesehen von den frühen Arbeiten des Jahres 1496, jenen Tafeln der Klosterkirche zu Lichtenthal bei Baden: Martyrium der hl. Ursula und Verklärung der hl. Maria von Aegypten, welche ganz überschmiert sind, treten uns erst in zwei Altären von 1507 gesicherte Werke des Malers entgegen. Der Dreikönigsaltar, jetzt in Berlin[3], verräth in der bestimmten Umrißzeichnung Dürers Vorbild; das Colorit ist hell, stark leuchtendes Grün vorwaltend, jener von dem Künstler bevorzugte Ton, nach dem er den Beinamen erhielt. Ebenso hell und bunt wirkt auch die von 1512 datirte Kreuzigung, ebenfalls im Berliner Museum. Anklänge an den Isenheimer Altar

[1] Hier an Jugendwerke des L. Cranach zu denken, wie z. B. Wörmann (Gesch. der Malerei II, 419), L. Scheibler und W. Schmidt (Schestags Repert. I, 411; Kunstchronik XV, 634), geht nicht an, da dieselben in die Jahre 1520—1530 gehören und Bilder Cranachs aus jener Zeit, welche ohnedem meist signirt sind, ganz anderen Charakter an sich tragen. Auch Schuchardt nimmt den Halle'schen Altar nicht für Cranach in Anspruch.

[2] Vgl. H. Schreiber, Geschichte der Stadt Freiburg III, 240 ff. Eisenmann, in Meyers Künstlerlexikon II, 613 ff. Woltmann, Kunst im Elsaß S. 278 ff. G. von Térey, Verzeichniß der Gemälde des H. Baldung, genannt Grien, Straßburg 1893. F. Rieffel, Studien zur Mainzer Galerie, im Repert. XV (1892), 290 ff.

[3] Berlin Nr. 603 A. Der Sebastiansaltar jetzt zu Wien in Privatbesitz (Frl. v. Przibram). Beide aus der Stadtkirche in Halle. Scheibler vermuthet, daß die Darstellung im Tempel des Städel'schen Museums zu Frankfurt (Nr. 299) das früheste der uns erhaltenen Bilder Hans Baldungs aus der Nürnberger Zeit bis 1507 sein möchte. Vgl. Rieffel a. a. O.

treten besonders in dem Hauptwerk Baldungs hervor, den Tafeln des Freiburger Münsters. Das Mittelstück, die Krönung der Jungfrau, wird bei geöffneten inneren Flügeln von den zwölf Aposteln begleitet; bei nur geöffneten Außentafeln erblickt man vier Scenen aus dem Leben Mariä: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Flucht nach Aegypten. Bei der Geburt sehen wir das Licht vom Kinde ausstrahlen, wie auf Correggio's heiliger Nacht. Im Gegensatz zu Grünewald versteht es jedoch Baldung, das coloristische Moment dem zeichnerischen dienstbar zu machen. Manches Barocke in Gesten und Formen wird zwar bemerklich, nicht aber die wilde Phantastik und barbarische Roheit Grünewalds. Dies zeigt sich besonders an der viel maßvolleren Kreuzigung auf der Rückseite des Altares: Die Gestalt Christi ist edler an Formen, milder im Ausdruck des Leidens. Dem Jahre 1512 gehören noch zwei Bilder desselben Gegenstandes an in Berlin und Basel. 1512 wird der Maler zur Illustrirung am Gebetbuch Kaiser Maximilians veranlaßt, wozu er acht Motive lieferte, von denen sechs erhalten sind. In der Kreuzigung und Beweinung hat er sich leider mehr nach dem Vorbild Grünewalds gerichtet[1]. Von 1516 stammt das Martyrium der hl. Dorothea in Prag[2] und die ‚Sündfluth' in der Galerie zu Bamberg. Dem folgenden Jahre gehören die beiden allegorischen Motive in der Basler Galerie, wo der Tod als Würger von Jugend und Schönheit auftritt. Effectvolle Beleuchtung, verbunden mit saubersten Technik, begegnet uns auf der ‚Geburt Christi' von 1520, für den Cardinal Albrecht gemalt, jetzt in Aschaffenburg[3], welcher die Ruhe auf der Flucht, jetzt in Wien, an Gehalt etwa gleichkommt. Die Darstellung des ‚Todes Mariä', von 1521, in S. Maria auf dem Capitol in Köln, läßt sehr breite und kühne Technik erkennen. In Berlin finden wir die Steinigung des hl. Stephanus, von 1522 datirt.

Als Bildnißmaler zeigt sich Hans Baldung etwas alterthümlich, aber nicht ohne Breite der Auffassung. Wir besitzen von ihm die Portraits des Markgrafen Christoph von Baden[4], des Markgrafen Bernhard III.[5], des Pfalzgrafen Philipp, alle von scharfer, zeichnender Formgebung. Frischer behandelt tritt uns das Bildniß eines jungen Mannes im Wiener Belvedere[6] vor Augen; das beste auf jenem Gebiete aber ist das Votivbild des Markgrafen Christoph von Baden. In der Mitte die hll. Anna, Maria und das Christkind, zu den Flanken die knieende Familie des Stifters[7].

Es sind von diesem Maler auch zahlreiche Entwürfe und Skizzen übrig, die sein Werk ergänzen helfen. Kupferstiche haben sich nur vier erhalten. Von Zeichnungen für den Holzschnitt sind über 150 auf uns gekommen,

[1] Im Fragment zu Besançon.
[2] Rudolphinum.
[3] Aschaffenburg, Schloß Nr. 264.
[4] Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 87.
[5] München, Pinakothek Nr. 287.
[6] Wien Nr. 1443.
[7] Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 88.

darunter technisch sehr vollendete Helldunkelblätter auf Tonpapier mit aufgesetzten Lichtern [1].

Den deutschen Coloristen schließt sich noch ein Maler an, in dessen Werken sich das Landschaftliche vornehmlich geltend macht.

Albrecht Altdorfer.

Nur annähernd vermögen wir das Geburtsjahr desselben als zwischen 1475—1480 zu bestimmen, da er 1505 in Regensburg das Bürgerrecht erhält und dazu ein Alter von 25 Jahren doch vorausgesetzt wird [2]. Sein Geburtsort ist unbekannt. In Regensburg kam er schnell empor, erwarb sich Grundbesitz und ward Mitglied des Rathes, in dem er beharrlich die Sache der Reformation förderte. 1538 ist sein Todesjahr. Er war zunächst ausübender Baumeister, was sich in den phantastischen und kleinlich durchgeführten Architekturen der Bilder ankündigt. Strenge Zucht und Selbstschulung darf man darin überhaupt nicht suchen: oft erscheinen sie dilettantisch und launenhaft entworfen. Die ersten derselben gehören dem Jahre 1507 an; es sind dies S. Franciscus und Hieronymus, beide in Landschaft [3], eine Geburt Christi [4], und die Landschaft mit mythologischer Staffage [5]. Der ‚Kampf des hl. Georg mit dem Drachen', ein zierliches Bild, jetzt in der Münchener Pinakothek, bietet anmuthende Waldeinsamkeit, das Grün vom Licht warm durchschienen. Die zierliche Landschaft ohne Figuren in derselben Galerie scheint späteren Ursprungs [6]; dagegen findet sich in der städtischen Sammlung zu Glasgow ein Hubertusbild aus früherer Zeit mit dunklem Tannenwald, von saubester Ausführung. Die Ruhe auf der Flucht, der Berliner Galerie angehörig, ist, was die heiligen Gestalten anlangt, völlig trivial, ja letztere sind von frappirender Häßlichkeit. Auch hier liegt das Gewicht nur auf dem reichausgestatteten Hintergrunde und dem Renaissancebrunnen, welcher im künstlichen Aufbau wieder den Architekten verräth. Von besonderer Zartheit im Colorit ist die Anbetung der Könige, zu Sigmaringen befindlich, wo die Lichtwirkung an Grünewald erinnert. 1515 wurde Altdorfer zur Illustration des kaiserlichen Gebetbuches veranlaßt und macht sich auf den acht Seiten, die das Besançoner Fragment aufweist, durch phantastische Architekturen kenntlich. Dem Jahre 1515 gehört auch die heilige Familie im Belvedere zu Wien [7]. 1517 entstand das nun der Sammlung des Historischen Vereins zu Regensburg gehörige Altarwerk, dessen grobe Realistik und harte Ausführung beweisen, wie wenig der Maler heiligen Objecten

[1] Vgl. G. v. Térey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung, genannt Grien, in Lichtdruck nach den Originalen, 3 Bde., Straßburg 1893—1894.

[2] Vgl. M. Friedländer, A. Altdorfer, der Maler von Regensburg, Leipzig 1891.

[3] Berlin Nr. 638. [4] Bremen, Kunsthalle. [5] Berlin, Nr. 638 A.

[6] München Nr. 293. [7] Nr. 1425.

gerecht zu werden vermag. Auch hier wirkt nur das Stimmungsvolle der Landschaft künstlerisch, z. B. bei der Geburt Christi. Günstiger präsentirt sich Altdorfer überhaupt in kleinen Tafeln, so in jenen des Germanischen Museums zu Nürnberg, welche das Martyrium der hll. Stephanus und Quirinus darstellen [1]. Durch Beleuchtungseffecte zeichnen sich aus: die Geburt Christi in Wien [2], und das Marienbild in der Pinakothek zu München [3], letzteres mit trefflicher Berglandschaft ausgestattet. Die Kreuzigung von 1521, dem Germanischen Museum in Nürnberg angehörig [4], verräth den derben Realismus Grünewalds. Als buntes Architekturbild von mühsamster Ausführung stellt sich die ‚Susanna' dar, jetzt in München [5].

In kleinlicher Auffassung präsentirt sich das Schlachtenbild von 1529, angeblich Alexanders Sieg über Darius bei Arbela, dessen unzählige, modern costümirte Figuren planlos die weite mit Städten und Burgen besetzte Landschaft anfüllen [6]. Das letzte datirte Werk Altdorfers, der Abschied Christi von seiner Mutter, entstammte dem Jahre 1538, ist aber jetzt verschollen. Der Spätzeit desselben gehört auch das Kreuzigungsbild der Berliner Galerie an. Seine phantastische Richtung spricht sich nicht minder in den Skizzen aus, von denen das Berliner Cabinet eine Anzahl aufbewahrt. Als Kupferstecher wird er den Kleinmeistern zugezählt. Gewissen Zusammenhang mit Altdorfer erkennt man bei dem Hofmaler Hans Wertinger, der 1494 bis 1526 in Landshut thätig ist, und dessen Bildnisse sich durch eigenartigen Schmelz der Farbe, wie durch sorgfältige Behandlung des Nebensächlichen, aber auch durch Mangel an tieferem Inhalt bemerklich machen. So die Portraits in der Münchener Pinakothek [7], dem dortigen Nationalmuseum, in der Galerie zu Schleißheim, dem Ferdinandeum zu Innsbruck. Auch der bayerische Maler Melchior Feselen aus Passau, der in Ingolstadt wirkte und dort 1538 gestorben ist, kennzeichnet sich als Nachfolger Altdorfers.

D. Schwäbische Maler.

Hans Holbein der Aeltere.

Durch Beziehungen mit dem Süden waren der reichen Handelsstadt Augsburg künstlerische Anregungen zugeflossen, die sich zunächst in einer mit Verona wetteifernden Fassadendecoration kundthun [8]. Durch solch monumentale Pro-

[1] Nürnberg Nr. 214—216. Zwei entsprechende Motive aus der Legende des hl. Quirinus in der Galerie zu Siena.

[2] Wien, Belvedere Nr. 1427. [3] München Nr. 291.

[4] Nürnberg Nr. 213. [5] München Nr. 289. [6] München, Pinakothek.

[7] München Nr. 223—227.

[8] P. v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerkergeschichte von Augsburg, 1779, 2 Bde. A. Buff, Augsburger Fassadenmalerei, in: Zeitschrift für b. K. XXI (1886), 58 ff.

bleme kam auch in die Tafelmalerei ein größerer und freierer Zug, verbunden mit dem Streben nach klarem, übersichtlichem Ausdruck der Composition. Die phantastische Richtung der Coloristen am Oberrhein, oder Altdorfers, der für Bayern verhängnißvoll wird, konnte hier nicht Boden fassen, wo die energische Gestalt des älteren Holbein an der Pforte der neueren Zeit stand, die Malerei hinüberleitend in den Geist des sechzehnten Jahrhunderts.

Wir haben die frühe Entwicklung dieses Malers, sofern sie dem Quattrocento angehört, bis gegen das Jahr 1508 hin besprochen, wo seine unruhig strebende Natur dem Kampfe mit idealen, mittelalterlichen Reminiscenzen entflieht, bestimmtere Ziele ins Auge fassend, die mehr seiner innersten Natur entsprechen. Von 1504—1508 war Holbein mit den Flügeln des für die Kirche S. Mauritius in Augsburg bestimmten Altares beschäftigt, der verloren ging, und dessen Motive wir nur vermuthen können. Stilistisch gehören in jene Zeit die Entwürfe für ein Allerheiligenbild, im städtischen Museum zu Leipzig und im Städel'schen Institut zu Frankfurt, sowie jene für die Anbetung der Könige im Museum zu Basel, wo sich schon in derberen und kurzen Gestalten, wie in der Architektur der Geist des sechzehnten Jahrhunderts anmeldet. Diese formalen, der italienischen Renaissance angehörigen Elemente tauchen nun immer häufiger in des Malers Werken auf. Es erklärt sich dies aus dem schon erwähnten Interesse der Augsburger Patricier für südliche Cultur, welches der Handelsverkehr zeitigte.

Völligen Bruch mit der Tradition des Mittelalters erkennen wir in dem Holbein'schen Votivbild des Bürgermeisters Schwarz, vom Jahre 1508 [1]. Mit nicht weniger als drei Gattinnen, 17 Söhnen und 14 Töchtern, alle von gesunder, vierschrötiger Körperbildung, tritt uns dieser ehrsame Stadtregent und Familienvater unter die Augen [2]. Ueber der Stiftergruppe: Gott Vater, das Schwert der Gerechtigkeit einsteckend, rechts von ihm Christus, links Maria, mit trivialer Geberde die Brust entblößend, alle drei von höchst ordinärer Bildung, ja ihrem Auftreten nach unter die Stifterbildnisse erniedrigt, so daß von religiöser Vorstellung gar keine Idee mehr übrig ist. Ebenso breiter Realismus gibt sich in den Altarflügeln kund, welche von 1512 datirt sind und jetzt der Augsburger Galerie angehören [3]. Ihre Motive sind: Petri Kreuzestod, die heilige Sippe, Enthauptung der hl. Katharina und eine Scene aus dem Leben des hl. Ulrich. In dem hl. Petrus wird man außer physischer Kraft nichts erblicken können; ebenso flach und hohl stellt sich der hl. Ulrich dar. Derselben Zeit gehören eine Geburt Christi und Anbetung der Könige im Museum zu Basel, die nicht minder den Geist moderner Auffassung wiederspiegeln. Unterdes reift der Sebastiansaltar

---

[1] Im Besitz des Herrn von Stetten in Augsburg.

[2] Der Bürgermeister Ulrich Schwarz wurde demokratischer Umtriebe wegen gehängt.

[3] Augsburg, Galerie Nr. 673—677.

heran, jenes stattliche Werk, das nun der Münchener Pinakothek angehört [1], und dessen Rahmen die Jahreszahl 1516 getragen haben soll. Bei geschlossenen Flügeln erblicken wir hier die Verkündigung; sind sie geöffnet, zeigen sich im Mittelstück der Tod des hl. Sebastian, auf den Flügeln die hll. Barbara und Elisabeth. Stellt sich der Sebastian der Haupttafel als ältliche, unschöne Persönlichkeit mit wenig proportionirten, unentwickelten Körperformen dar, so sehen wir in den hll. Elisabeth und Barbara idealisirte Frauentypen von anziehender Milde. Und zwar ist die hl. Elisabeth die vollendetere; denn die hl. Barbara leidet an jenem unschönen Hervortreten des Unterkörpers, wie es in der deutschen Kunst als Vorzug betrachtet worden ist. Durch Schlankheit erinnern die Figuren noch an das Mittelalter; Würde und Hoheit ist ihnen eigen, und an seelischem Inhalt überragen sie weit die verkümmerte Gestalt des hl. Sebastian auf der Mitteltafel. Warmer, harmonischer Farbenton zeigt den Autor auf der Höhe coloristischen Vermögens, wo er sich den Italienern nähert. Fast möchte man glauben, er habe, ehe er jenen Altar vollendete, Oberitalien, vielleicht Venedig, aufgesucht.

Aus dem Jahre 1519 stammt das Motiv des sogenannten Lebensbrunnens, im Besitz des Königs von Portugal. Es stellt die Verlobung des Christkindes mit der hl. Katharina dar, welcher heilige Frauen assistiren; hinter dem Renaissancethron Joachim und Anna. Aus dem Sockel des Thrones quillt das lebenspendende Wasser; im Hintergrunde auf Balustraden musicirende Engel. Hügellandschaft mit den Ruinen eines Amphitheaters schließt die Scene ab. Reminiscenzen an den Sebastiansaltar, zumal im Colorit, sind vorhanden [2]. Auch hier wird der Gedanke rege, daß Holbein Italien besucht habe, besonders durch die in der Architektur vertretenen Elemente, deren Fülle den Gehalt der Composition herabdrückt. Das Colorit ist warm und harmonisch.

Mit diesem Werke tritt Holbein der Aeltere in den Hintergrund. Seine letzten Lebensjahre mögen, wie aus den Schuldklagen gegen ihn ersichtlich, nicht frei von Sorgen und Kämpfen gewesen sein. Das Augsburger Malerbuch nennt ihn 1524 unter den Verstorbenen, ohne die Art, Umstände oder den Ort des Todes anzugeben. Vermuthlich ist er in der Fremde geschieden. Schon vor ihm hatten seine Söhne, Hans und Ambrosius, Augsburg verlassen, um sich nach Basel zu wenden, wo ersterer seit 1515 nachgewiesen ist. Holbeins des Aelteren erfreulichste Werke gehören der ersten Epoche an, wo angeborener Schönheitssinn noch zu seinem Rechte kommt. Auch die heiligen Frauen am Sebastiansaltar gehören halb in jene Richtung. Aber diese feineren Elemente stehen doch wie fremde Blüthen unter dem Unkraut des wuchernden Naturalismus. Zur allseitigen Reife künstlerischen Vermögens mangelte Holbein ein höheres Ziel und die tiefempfindende Seele.

---

[1] München Nr. 209—211.

[2] Von Justi und Scheibler untersucht und für echt erklärt.

Hans Burgkmair.

Dieser Augsburger Künstler war der Sohn des schon genannten Thomas Burgkmair und ist 1473 geboren[1]. Unterricht empfing er in der Werkstatt seines Vaters, suchte aber als junger Geselle Schongauer in Colmar auf. Für solchen Aufenthalt im Elsaß spricht die (spätere) Copie von Martins Portrait[2], für den er Interesse bewahrte, sowie das 1490 gemalte Bildniß des Geiler von Kaisersberg[3]. Der Inschrift nach war Burgkmair 17 Jahre alt, als er letzteres fertigte. Ueber die nächsten Jahre bis 1498 fehlt uns Kunde vom Aufenthalt des Malers, der vielleicht Italien besucht hatte. 1498 wird er Meister in Augsburg und beginnt dort jene fruchtbare Thätigkeit für Fassaden- und Tafelmalerei, wie für den Holzschnitt, welch letztere zumal ihn populär gemacht hat. 1531 ist er in Augsburg gestorben. Wir können drei Abschnitte im Leben dieses Künstlers wahrnehmen. In der ersten Periode, 1490—1510, schließt er sich der deutschen Kunstform des fünfzehnten Jahrhunderts an und stellt fast ausschließlich religiöse Motive dar, indem er weniger die Schönheit als Natur anstrebt. Dann führen ihn die Aufträge des Kaisers auf das Gebiet des Holzschnittes, worin er, ebenso wie in der ersten Periode, von Dürer unabhängig bleibt. Der letzte Abschnitt, 1519—1531, zeigt ihn in vielfacher Thätigkeit. Während er an malerischen Qualitäten eingebüßt hat, beherrscht er als Zeichner die Form mit größerer Sicherheit. Sein erstes bekanntes Tafelbild datirt von 1501, wo er mit Holbein für das Katharinenkloster beschäftigt war. Jene auf Holz gemalten idealen Darstellungen römischer Hauptkirchen, jetzt der Augsburger Sammlung angehörig, zeigen im Mittelfelde je eine solcher stattlichen Phantasiebauten mit Staffage, im Spitzbogen Passionsscenen. 1501 malte Burgkmair die Peterskirche, 1502 die Lateranische Basilika, 1504 jene von S. Croce. Auf erstgenanntem Bilde sehen wir den thronenden Petrus zwischen den 14 Nothhelfern, auf dem anderen Legenden von S. Johannes, während das letzte neben dem Interieur der Basilika mit den wallfahrenden Pilgern das Martyrium der 11000 Jungfrauen darstellt. Einzelne Motive der Architektur, selbst gewisse Typen lassen italienische Vorbilder erkennen; auch der Leib des Herrn auf dem Kreuzigungsbilde ist von edleren Formen, als deutsche Kunst sie damals hervorbrachte. Grundton des Colorits ist noch jener bräunliche, wie bei Holbein.

---

[1] v. Huber, Die Malerfamilie Burckmair von Augsburg, Zeitschrift des Histor. Vereins für Schwaben I, Heft 2—3. Woltmann, Kunst und Künstler I, Nr. VIII, S. 72 ff. Muther, in der Zeitschrift f. b. K. XIX, 337 ff., und Repert. IX, 410 ff. H. Schmid, Forschungen über Burgkmair, München 1888.

[2] München, Pinakothek Nr. 220.

[3] Galerie zu Schleißheim Nr. 141.

Die Heiligenbilder von 1505, im germanischen Museum zu Nürnberg[1], sowie jene in der Münchener Pinakothek, mehr noch das Altarwerk[2] mit dem Hauptbilde ‚der neben Christus thronenden Jungfrau‘, zeigen in der Architektur, wie in dem breiten Faltenwurf italienische Anklänge. Besonders sind es die freundlichen Engelknaben auf letzterem Werke, die an Bellini's Vorbild gemahnen. Aber der Madonnenkopf sieht sehr modern und weltlich aus; auch das Antlitz Christi entbehrt gänzlich des für die Situation nöthigen Ausdrucks von Theilnahme. Die Haltung beider ist jedoch ernst und nicht ohne Würde. Das gemalte Rankenwerk zeigt noch spätgothische, der Thron aber Renaissanceformen. Von 1509 und 1510 besitzen wir zwei Madonnenbilder mit recht freundlichen Landschaften und ansprechendem Colorit[3]. Noch in diesem Jahre trat der Künstler in Beziehung zu Kaiser Maximilian, welcher sein Talent für längere Zeit in Anspruch nahm. 1511 entstand die ‚Genealogie‘, dann die Illustration des ‚Weißkunig‘; es folgte die Betheiligung am ‚Triumphzug‘ und den ‚Oesterreichischen Heiligen‘. Diese Aufgaben absorbirten des Malers Kraft und ließen bis zum Tode des Kaisers nur wenige Tafelbilder entstehen. Von 1511 gibt es eine heilige Familie in der Berliner Galerie, welche durch die jugendfrische Gestalt des dem Christkinde eine Traube darreichenden Joseph anmuthet. Aus den folgenden Jahren sind nur Reste von Fassadenmalerei am Hause gegenüber der S. Annenkirche erhalten; des Künstlers hervorragendste Leistung auf diesem Gebiete aber blieb doch wohl jene im Fuggerhof, wo neben historischen Motiven aus dem Leben Maximilians italianisirende Ornamentik sein Geschick darthut[4].

Zu solchen Arbeiten kam die Thätigkeit am Gebetbuch Maximilians; dieselbe fiel aber gering aus, denn nur eine Zeichnung läßt sich auf Burgkmair zurückführen; von zwei anderen ist der Ursprung nicht sicher. Mit dem Jahre 1518 treten die Tafelbilder wieder häufiger auf, so jene der beiden Johannes in der Münchener Pinakothek[5]. Der Evangelist auf Patmos[6], ebendaselbst, ist durch das Halbdunkel der Landschaft beachtenswerth. Es folgt nun das große Altarwerk von 1529 für das Katharinenkloster in Augsburg, dessen Mittelbild die Kreuzigung darstellt, wo durch tiefe Schatten der Realismus der Marter gedämpft erscheint. Auf den Flügeln die etwas zopfig auftretenden S. Georg und Heinrich. An italienische Formenwelt und Farbenpracht gemahnt die von 1520 datirte Jungfrau mit dem Kinde und Heiligen im Museum zu Hannover. Das nächste Werk gehört dem Jahre 1528, es ist die in München aufbewahrte Tafel: Esther vor Ahasverus, welche trotz

[1] Nürnberg Nr. 151—152. Christophorus, Vitus, Sebastian. Wir erkennen hier, daß Burgkmair von Dürer'scher Kunst nicht tangirt worden ist. Köpfe Portraits. Form der Architektur italienisch.

[2] Augsburg, Galerie Nr. 6—8.

[3] Nürnberg, German. Museum Nr. 159. 160.

[4] Inschriftlich von 1515.

[5] München Nr. 226. 227.

[6] Das. Nr. 222.

des braunen, in den Schatten getrübten Tones bellinesken Anflug nicht verläugnet. Wir besitzen aus jener letzten Zeit von dem Maler noch ein Selbstportrait, vereint mit dem der Gattin[1].

Burgkmair hat sich auch auf dem Gebiete der jener Epoche vertrauten Todtentanzscenen hervorgethan. Das Blatt ‚der Tod als Würger' ist von packender Wucht, dabei sicher und kühn gezeichnet, wie kaum ein anderes von Burgkmair[2]. Die geflügelte Knochengestalt, welche sich auf den jungen Krieger gestürzt hat und ihm die Seele aus dem Halse reißt, wobei sie zugleich mit den Zähnen das Gewand der entsetzt fliehenden Begleiterin des Mannes festhält, ist eine furchtbare Wahrheit.

Ein anderer Augsburger Maler minderer Bedeutung ist Georg Breu, von dem 1502—1538 Nachrichten vorhanden[3]. Im bräunlichen Colorit nähert er sich Burgkmair, steht ihm aber an Formgefühl und Charakteristik erheblich nach. Die Berliner Galerie besitzt von ihm ein Madonnenbild, die Hospitalkirche in Coblenz eine Anbetung der Könige, datirt 1518. Sein Hauptwerk ist die Schlacht bei Zama, in München[4].

Martin Schaffner.

Wie Burgkmair in Augsburg, so steht in Ulm der hochbegabte Martin Schaffner als Führer an der Grenze der neueren Malerei. Hervorwachsend aus Schühlein übertrifft er seinen älteren Landsmann B. Zeitblom in den reifsten Werken durch Tiefe der Empfindung, Anmuth und Leichtigkeit des Erzählens, wie durch Pracht des Colorits. Die Contur ist milder, die Anordnung geschmackvoller, das Beiwerk stattlicher. Er liebt Interieurs mit Marmorsäulen, Schnitzwerk, Prunkgeräth italienischen Charakters. Verglichen mit Holbein dem Aelteren erscheint er vornehmer, stilvoller, frömmer und poetischer. Seine Thätigkeit ist von 1508—1539 nachzuweisen, das Geburtsjahr unbekannt; auf der Höhe seiner Kraft steht er am Anfang der zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts[5].

Noch ziemlich unfertig präsentirt sich der Maler in Darstellung des Pfingstfestes, datirt 1510, der Stuttgarter Sammlung[6] angehörig, sowie in den Passionsbildern von 1515, der Augsburger und Schleißheimer[7] Galerie; während die charaktervollen Gestalten von Petrus und Paulus (Halbfiguren) in Karlsruhe schon stilvolle Haltung besitzen. Mit den 1521 gemalten Flügeln

[1] Wien, Belvedere Nr. 1467. [2] Von 1510. Bl. 40.

[3] A. Rosenberg in: Zeitschrift f. b. K. X, 382 ff.

[4] München, Pinakothek Nr. 228.

[5] Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, das. 1840, S. 53 ff. Haßler, Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter, das. 1855, S. 119.

[6] Sammlung der Alterthümer.

[7] Augsburg Nr. 66—69. Schleißheim Nr. 151—153.

des Schnitzaltares im Ulmer Dome, die heilige Sippe und zwei Heiligenpaare darstellend, dürfte der Künstler schon fast den Gipfel technischer Ausbildung erstiegen haben. Diese, sowie die jüngeren, aus Kloster Wettenhausen stammenden Orgelthürbilder der Münchener Pinakothek verrathen das Studium italienischer Kunst; leuchtende, harmonische Farbenpracht, sicherer Vortrag, statuarische Behandlung der Einzelfigur lassen an venezianische Muster denken. Die Wettenhauser Stücke enthalten: Verkündigung, Darstellung im Tempel, Pfingstfest, Tod Mariens. Während aber die Ulmer Altarflügel noch genrehafte Züge vertreten, hat sich des Künstlers Anschauung hier zu wirklich stilvoller Größe entwickelt. Mit Recht ist besonders der Tod Mariä durch ideale Auffassung berühmt. Nicht auf dem Sterbelager ruht die Jungfrau, sondern sie kniet erbleichend inmitten ihrer geistlichen Söhne, der Apostel, welche ihr fromme Andacht weihen. Der ehrwürdige Greis vor ihr hält das geöffnete Buch, auf dessen Seiten ihr letzter Blick geruht hat. Wunderbar rührend erscheint die demüthige Haltung Mariens, sind die trauernden Apostel! Im oberen Theil des Bildes sieht man die Halbfigur Christi der aufschwebenden, von Engeln begleiteten Seele entgegenkommen. Wie erfrischend berührt uns die hier waltende Pietät vor dem Heiligen, die ebenso fromme als zarte Behandlung des ehrwürdigen Gegenstandes! Glaubt man doch schier die edle Sprache mittelalterlicher Kunst zu vernehmen.

Auch Schaffner liebt es, wie andere Meister jener Epoche, prächtige Hallen aufzubauen, Säulen aus farbigem Stein und Marmorböden in seine Bilder zu versetzen; aber es leitet ihn geschmackvolle Wahl; dazu kommt der edle Wurf der Costüme mit den Langfalten — wie bei Schühlein und Zeitblom —, die tiefgestimmte Farbenglut, um ihn wie einen Fremden unter den deutschen Malern erscheinen zu lassen. In einer älteren Besprechung seiner Bilder wurde von ihm schon bemerkt: ‚Man hat, weil solche Freiheit und solcher Schwung der Linien keinem deutschen Maler noch gelungen war, ja der strengeren Richtung deutscher Schulen entgegen zu sein scheint, den Schaffner diese Kunst im Süden holen lassen, wohin er allerdings von Ulm aus leicht gelangen konnte, das mit Mailand und Venedig in fortwährendem kaufmännischem Verkehre stand. Nicht nur die Schönheit der Zeichnung überhaupt, sondern gerade die Fülle seiner, zumal der weiblichen Formen und die eigenthümliche Behandlung des Colorits weist nach Oberitalien, wo wir schon im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts dem umbildenden Einflusse südlicher Kunst auch auf andere Deutsche begegnet sind.‘[1]

Neben dem Tode Mariä, jener Zierde der Münchener Pinakothek, ist auch die Verkündigung als ein Bild von ernster, strenger Schönheit hervorzuheben: Maria kniet mit vor der Brust gekreuzten Armen im langfaltigen, leichtflüssigen Gewande an einem reichgeschnitzten Pult, in ihrem ganzen Wesen

[1] Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben 2c. S. 55 f.

Schaffner, Tod Mariä. Pinakothek in München. (Zu S. 894.)
(Nach Förster, Deutsche Kunst.)

tiefe Sammlung und Demuth ausprägend. Mit niedergeschlagenen Augen wendet sie sich halb dem von links kommenden Engel zu, aus dessen Munde die Worte der Botschaft mit goldenen Lettern hervorgehen. Eine prächtige Halle wölbt sich über der Scene. Im Hintergrunde erblickt man einen Engel, das Lager der Jungfrau ordnend — ein sinniger Zug, die Mutter des Erlösers von himmlischen Geistern bedienen zu lassen. Auf der Höhe thront Gott Vater, Licht herabsendend zu Maria, in dessen Strahlen auch die Taube des Heiligen Geistes schimmert. Neben der tief religiös gedachten Jungfrau ist die ideale Erscheinung des Erzengels von rein italienischem Charakter. Welcher unter den deutschen Renaissancemalern jener Zeit hätte diesen lieblichen Engel mit dem strenggeschnittenen, jungfräulichen Kopf concipiren können, der so ganz an jenen des Niccolò da Foligno auf dem edlen Bilde der Verkündigung in Perugia erinnert?

Auch einige tüchtige Bildnisse des Meisters von Ulm sind uns überkommen, so das des Grafen Wolfgang von Oetting, datirt 1508, in der Münchener Pinakothek; jenes des Ritters Ytel Besserer, von 1516, im Münster zu Ulm, und daselbst noch das eines kräftigen Mannes aus dem Jahre 1530. Auch die Tafel der Familie von Auwyl, ein Breitbild mit sechs Stifterfiguren, jetzt im Stuttgarter Alterthumsverein, ist eine ansehnliche Leistung. Noch am Ende der dreißiger Jahre erhielt Schaffner den Auftrag vom Geheimen Rathe in Ulm, das Portrait des Vorstehers zu malen, wofür ihm 50 Gulden ausbezahlt wurden [1].

Mit Martin Schaffner erlebt die religiöse Malerei in Schwaben noch eine Nachblüte unter dem hereinbrechenden Realismus. Sein Schönheitssinn erwacht an südlichen Vorbildern, — aber nicht nur für den Farbenglanz der Venezianer oder Mailänder, auch für die monumentale Größe in der Auffassung italienischer Meister. Fremd steht er da unter den Renaissancekünstlern jener Epoche. Wie ungezwungen weiß er südliche Architektur den Compositionen anzugliedern, ohne die Originalität zu verlieren. Wie unreif erscheinen dagegen die Versuche anderer, z. B. Altdorfers, selbst Burgkmairs und Holbeins des Aelteren, ihre Bilder mit classischer Architektur aufzustutzen und solch ungewohnten Staat dem hartbrüchigen deutschen Formwesen anzupassen!

Der Schule von Ulm gehört auch ein anderer anonymer Künstler an, der nach dem Altarwerk als Meister von Sigmaringen bezeichnet ist und noch wesentlich die Intentionen älteren Stiles vertritt. Seine Typen stehen hinter denen Zeitbloms zurück, überhaupt ist das Figürliche derb behandelt. Im Colorit erscheint er ernst und gediegen, in der Landschaft als sinniger Beobachter der Natur. Die Altarflügel in der genannten Sammlung [2] enthalten sieben Motive aus dem Leben Mariä. Die Scene der Beschneidung

[1] Grüneisen und Mauch a. a. O. S. 55

[2] Sigmaringen Nr. 158—164.

ist recht derb behandelt; der Tod Mariä aber läßt geringere Auffassung als Schaffner erkennen, denn die Jungfrau stirbt auf dem Lager. Der früheren Entwicklung jenes Malers gehören die Reste eines Altarwerkes in der Galerie zu Donaueschingen [1], Verkündigung und Heilige darstellend. Andere Tafeln in Stuttgart und Karlsruhe.

Der Malerfamilie Strigel, die sich unter dem Einfluß der älteren Ulmer Schule entwickelt, ist bereits S. 597 dieses Werkes gedacht worden [2]. Auch Bernhard Strigel wurde besprochen, soweit er dem fünfzehnten Jahrhundert angehört. Als Darsteller religiöser Motive erscheint er fast immer trivial und oberflächlich, ohne Pietät für die Weihe jener Gegenstände. Zu nennen wären noch aus seiner reifen Epoche: die Tafeln der Münchener Pinakothek [3] und des Germanischen Museums [4], Fragmente eines Altarwerkes, von denen die Darstellung der heiligen Familie noch am erträglichsten ist, obgleich auch hier der hl. Joseph an ausgesuchter Häßlichkeit leidet. Die Färbung aber ist kraftvoll. Dieser heiligen Familie schließen sich jene im Schloß Tratzberg und die auf der Rückseite des Portraits Kaiser Maximilians im Belvedere zu Wien an. In Berlin dann noch zwei Heilige nebst Landschaft; in Stuttgart vier Tafeln aus dem Marienleben — Geburt, Tempelgang, Heimsuchung, Darstellung —; in Karlsruhe die Verkündigung, Fußwaschung, Verspottung und Beweinung [5]; in Sigmaringen eine Himmelfahrt Mariä [6]; in München [7] zwei Flügel, die Taufe Christi und Johannes mit dem Kelch. Erhebt sich Strigel in religiösen Bildern nicht über schwache Durchschnittswerke jener Zeit, so hat er als Portraitmaler Besseres vermocht. Es kommen hier besonders spätere Bildnisse in Betracht, so die Kaiser Maximilians, welche er als Hofmaler fertigte, in Wien und München; dann jene Ferdinands I., in den Galerien zu Rovigo und Florenz; der Tochter Maximilians, Margarethe, in der Sammlung zu Schwerin. Die Familie Cuspinians, jetzt in der Berliner Sammlung, ist ein ganz verputztes Bild, zeigt aber genügend die Schwäche Strigels, Mangel an Charakteristik und breite, plumpe Hände. Die besten derartigen Leistungen sind die Portraits des Augsburger Patriciers Konrad Relinger mit Familie, von 1517, und das des Grafen Johannes von Montfort in Donaueschingen [8].

---

[1] Donaueschingen Nr. 22—33.

[2] In Augsburg gab es ebenfalls eine Familie dieses Namens, von der jedoch Bilder nicht nachgewiesen sind. Vgl. R. Vischer, Neues über B. Strigel, im Jahrb. der Preuß. Kunstsamml. VI (1885), 38 ff.

[3] München Nr. 184—187. [4] Nürnberg Nr. 174—180.

[5] Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 59—62. [6] Sigmaringen Nr. 175.

[7] Nationalmuseum.

[8] Ueber Strigel vgl. Bode und Scheibler, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. II, 54 ff. R. Vischer, das. VI, 38 ff. 81 ff., und Anzeiger für schweizer. Alterthumskunde XXI, 110 ff.

Hans Holbein der Jüngere.

Aus der Augsburger Schule hervorsprossend, früh nach Basel verpflanzt, entwickelt sich dort der Sohn des älteren Holbein folgerecht zum Hauptvertreter deutscher Kunst in der späteren Renaissanceepoche. Während Dürer noch halb im fünfzehnten Jahrhundert steht, nach Formen ringend, die dem Zuge jener freieren, weltlichen Anschauung entsprechen, vermag Holbein, auf ererbtem Besitz fußend, durch den Fassadenschmuck in Augsburg schon auf monumentale Darstellung hingewiesen, kühner und sicherer zu gestalten. Auch den Sinn für die Farbe brachte er aus der Heimat mit; dazu kam die materielle, nicht am Ueberkommenen haftende Gesinnung des Malers, welche ihn auf den Schauplatz der großen Welt drängte und zuletzt auf englischem Boden ganz der Portraitdarstellung in die Arme führte. Was uns hier beschäftigt, ist aber nur die frühere Epoche Holbeins, in der noch Werke religiösen Charakters entstanden sind.

Hans Holbein, 1497 in Augsburg geboren, hat zunächst den Unterricht seines Vaters genossen und Burgkmairs Einwirkung erfahren [1]. Aus früher Epoche stammt die Madonna von 1514, jetzt in der öffentlichen Sammlung zu Basel. Trotz harter Modellirung läßt dieses Bild im Fleischton Verwandtschaft mit dem Sebastiansaltar des älteren Holbein erkennen. Noch in der Werkstatt des Vaters mag auch die ‚Kreuztragung‘ entstanden sein, welche sich jetzt in Karlsruhe befindet [2] und früher dem älteren Holbein allein verliehen wurde, zu dessen Formanschauung einzelnes doch nicht passen will. Was den jungen Maler nebst seinem Bruder Ambrosius nach Basel führte, wo er 1515 auftaucht, dürfte nichts anderes gewesen sein, als Beschäftigung zu suchen in jener durch buchhändlerische Verlagsthätigkeit berühmten Stadt. Frobenius und Amerbach genossen Weltruf; die Universität beförderte das Holzschnittwesen. Neben Arbeiten zur Illustration classischer Autoren lieferte Holbein, der vermuthlich der Werkstatt des Hans Herbst aus Straßburg angehörte, noch anderes, so die bemalte Tischplatte, jetzt im Museum von Zürich, 1515 entstanden, und die Zeichnungen zu des Erasmus ‚Lob der Narrheit‘, in sehr derber Auffassung, ungleich an Werth, wie es die Jugend des Künstlers mit sich brachte [3].

---

[1] R. Hegner, Hans Holbein der Jüngere, Berlin 1827. A. Woltmann, De Ioh. Holbenii origine, adolescentia, primis operibus, Diss. inaug., Vratisl. 1863. Ders., Holbein und seine Zeit, 2. Aufl., Leipzig 1874—1876. His-Heusler, Die neuesten Forschungen über Holbein d. J. Geburt, Leben und Tod, Basel 1865. Ders., Die Basler Archive über Holbein, Basel 1870. Ders., Gedanken über Lehr- und Wanderjahre Holbeins, Berlin 1891. Dazu die S. 599 angegebenen Werke.

[2] Bezeichnet 1515. Vgl. Lübke im Repert. X.

[3] Publicirt in der Ausgabe: Eloge de la Folie par Develay, Paris 1876, und bei Paul Mantz, Holbein, Paris 1879.

Aus dem Jahre 1516 stammen die Portraits des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Gattin Dorothea[1], welche schon gute Beobachtung individuellen Lebens darthun, sowie das des Malers Hans Herbst, ferner das Aushängeschild für einen Lehrer, jetzt in der Basler Galerie. 1517 verließ Holbein die Stadt und ging nach Luzern, wo er das Haus des Schultheißen Jakob Hertenstein innen und außen zu decoriren hatte. 1824 wurde dasselbe abgebrochen; aber aus den in der Luzerner Bibliothek enthaltenen Copien[2] ersieht man, wie kühn und frei der Maler architektonische und historische Aufgaben zu behandeln weiß. 1519 tritt Holbein wieder in Basel auf, nachdem er wahrscheinlich Italien einen Besuch abgestattet. Er wurde am 25. September dieses Jahres zünftig und erhielt schon im folgenden das Bürgerrecht der Stadt. Nachdem er einen Hausstand begründet, indem er die Wittwe eines Gerbers ehelichte, begann er mit Fassadenmalerei, von der nur noch Entwürfe vorhanden sind. Von jenen in der Basler Galerie ist die Durchzeichnung des Originals für das Haus ‚zum Tanz' eine der lebensvollsten. Nicht günstiger war das Schicksal der Wandbilder, welche Holbein, veranlaßt von der Behörde, im Rathssaal malte. Sie stellten, wie dies an solchen Orten üblich war, Beispiele strenger Gerechtigkeit aus der Geschichte dar. Auch Aufträge für Tafelbilder stellten sich ein. So erhielt sich die Folge von acht Passionsscenen und eine dazu gehörige Staffel, Christus im Grabe, von 1521 datirt. Manche Züge erinnern noch an die Kreuztragung von 1515; im allgemeinen aber ist die Formbehandlung größer und freier, der Naturalismus schonungsloser. ‚Christus im Grabe' ist der unschöne, magere Act eines Todten aus dem Leichenhause, ohne jede Weihe des Göttlichen[3]. Auf die gemalten Passionsbilder folgen zehn vielleicht als Entwürfe für Glasmalerei gedachte derartige Motive in Tuschzeichnung, beginnend mit Christus vor Kaiphas. In jene Zeit gehören auch der zweiflügelige Altar in der Kapelle des Domes zu Freiburg, mit Geburt Christi und Anbetung der Könige, sowie die kleinen Tafeln des Eccehomo und der Mater dolorosa, welche die Basler Galerie besitzt. Von 1522 stammen die Flügelbilder in Karlsruhe, mit den hll. Ursula und Georg, dann das bekanntere Madonnenbild in der Solothurner Galerie, ein derb realistisches Werk ohne tieferen Inhalt[4]: Unter einer Bogenhalle sitzt, in einen weiten blauen Mantel gehüllt, Maria mit dem nackten Kinde; ihr zur Seite erblickt man die hll. Ursus und Martinus, von denen letzterer noch am

[1] Sammlung in Basel Nr. 10. Jakob Meyer war in erster Ehe mit dem Auftraggeber der Tischplatte, Hans Baer, verschwägert; daher das Vertrauen zu dem noch jungen Holbein.

[2] Edirt 1888 von K. v. Liebenau. Dazu S. Vögelin, im Anzeiger für schweizer. Alterthumskunde XVII (1884), S. 65 ff.

[3] Basel, Kunstsammlung Nr. 14.

[4] Amiet, Holbeins Madonna von Solothurn und der Stifter Nicolaus Konrad, Solothurn 1879.

Anbetung der Könige.

Hans Holbein d. J., Zwei Altarflügel in der

Die Geburt Christi.

tätskapelle des Freiburger Münsters. (Zu S. 898.)

besten fortgekommen ist. Jene für die Orgel des Basler Münsters braun in braun gemalten Flügel, den Kaiser Heinrich, seine Gemahlin Kunigunde, andererseits Maria und einen Bischof darstellend, gehören derselben Epoche an, auch das heilige Abendmahl, jetzt in der Basler Galerie. Es entstand nun das Hauptwerk jener Zeit, die um 1526 vor Holbeins Abreise nach England gemalte Madonna des Bürgermeisters Meyer, das bekannte und auch vielumstrittene Bild, welches sich jetzt im Darmstädter Museum befindet, und von dem die Galerie zu Dresden die treffliche, von der Hand eines Niederländers gemalte Copie aus dem sechzehnten Jahrhundert aufbewahrt[1].

Es ist dasselbe auch insofern historisch nicht unwichtig, als es ein Glaubensbekenntniß der von der Reformation zurückgedrängten katholischen Minorität in Basel enthält. Der seiner Stellung verlustige Jakob Meyer, einer der frühesten Gönner Holbeins, hat sich auf diesem Bilde mit seiner Familie unter dem Schutze Mariens darstellen lassen; auch der Rosenkranz in der Hand der Tochter vertritt das katholische Bekenntniß. Allerdings hat der Künstler das Motiv in die freie Sprache jener Zeit wie seiner profanen Richtung übersetzt und in Maria mehr irdische Hoheit und mütterliche Würde, als jungfräuliche Zartheit verkörpert, aber in dem Stifter und seiner Familie ein treffliches Charakterbild frommer, treuer Gesinnung hinterlassen. In einer muschelförmig gedeckten Nische steht im blauen Unterkleid mit mattgrünem Mantel die allzu volle Gestalt der gekrönten Gottesmutter, das etwas unruhige, nackte Kind haltend. An ihrer rechten Seite kniet, vertrauensvoll aufblickend, der biedere Stifter; vor ihm sein Sohn, ein freundlicher Jüngling, den kleinsten, ganz nackten Sproß der Familie stützend. An der linken Seite knieen die verstorbene und die lebende Frau des Bürgermeisters, dann die ganz in Weiß gekleidete Tochter; auf dem Fußboden ein prächtiger Teppich. Die Farbe ist von emailartigem Schmelz, die Modellirung zart. Warmes Leben pulsirt in der Stiftergruppe, die an italienische Meister erinnert[2].

An diese religiösen Werke schließen sich Bildnisse jener Periode an, so jenes des Amerbach von 1519, im Basler Museum; aus demselben Jahre das des Brixener Domherrn Angerer, im Ferdinandeum zu Innsbruck, sowie das in farbiger Kreide ausgeführte Selbstportrait Holbeins in Basel; ferner einige Bildnisse des Erasmus, zunächst das treffliche in Longford Castle bei Salesbury, dann jenes im Louvre, von zarter Modellirung; das dritte, in Oel auf Papier gemalt, zu Basel, alle drei aus dem Jahre 1523. Daran reiht sich das Portrait einer jungen Frau in der Galerie des Haag. 1526,

[1] Durch die Holbeinausstellung zu Dresden im Jahre 1873 wurde die Originalität des Darmstädter Werkes klargestellt. Vgl. dazu v. Zahn, Jahrb. f. K. V, 147 ff., und Ad. Bayersdorffer, Der Holbeinstreit, München 1873. C. v. Lützow, Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer, Wien 1887.

[2] Studien zum Kopfe Meyers, der Frau, Dorothea, und der Tochter in Basel, Nr. 74—81.

vor seiner Abreise nach England, malte Holbein die zweideutigen Bilder der Offenburgerin, einer Basler Dame von schlechten Sitten. Daneben entstanden viele Blätter für den Holzschnitt, Illustrationen, Initialen und Randleisten für classische Autoren und auch für religiöse Werke, die bei Froben, Wolff und Petri gedruckt wurden [1]. Am berühmtesten sind die erst 1538 in Lyon an's Licht getretenen Folgen für das Alte Testament (91 Blätter) und der Todtentanz, welcher in verschiedenen Ländern mit Versen begleitet wurde [2]. Es ist aber in diesen Compositionen nicht mehr das ruhige, epische Erzählen älterer Darstellung vorhanden, sondern es hat sich alles in Einzelmotive dramatischen Charakters, in einen wilden Kampf der finsteren Macht mit den verschiedenen Ständen aufgelöst. Das versöhnende religiöse Moment fehlt; nur die antike Idee des Zerstörers aller Weltfreuden, des allverschlingenden Hades ist geblieben, oder die bittere Satire des Reformationszeitalters. Die fernere Entwicklung Holbeins gehört nicht mehr dem Rahmen dieses Buches an. Es sei nur erwähnt, daß er 1526 nach England ging, von Erasmus an Thomas Morus empfohlen. In England wurde er Bildnißmaler. Von 1528—1532 weilte er in Basel, suchte dann wieder England auf und lebte seit 1536 im Dienste des Tyrannen Heinrich VIII. 1538 war er noch einmal in Basel, verließ dann abermals die Familie und starb 1543 in London an der Pest.

E. Maler am Niederrhein.

Am deutschen Niederrhein blieb nach wie vor Köln Centrum künstlerischen Wirkens; aber seit 1450 stand die dortige Schule nicht mehr an der Spitze der Bewegung. Es war dies Verhältniß nicht nur von dem materielleren Zuge und gröberen Schritte der Neuzeit bedingt, dem die mystisch sanfte Sprache jener Schule nicht zu folgen vermochte, als von dem Ueberwiegen flämischer Kunstproduction, die sich seit den van Eyck hervordrängte. Schon Stephan Lochner wirkte im Banne des Genter Altares; ja die anonymen Meister des Münchener Marienlebens und von S. Severin wandeln auf Pfaden parallel mit denen der Niederländer. So wird es oft nicht leicht, wo Urkunden fehlen, der Nationalität gerecht zu werden.

Zunächst sei hier des Malers Anton Wonsam von Worms gedacht, der mit seinen Eltern in Köln ansässig wurde, aber schon die fertige Richtung mitbrachte [3]. Jasper, der Vater, genoß daselbst großes Ansehen, da er alle Aemter der Zunft bekleidete; doch hat sich nichts von dessen Bildern erhalten.

---

[1] C. v. Rumohr, Hans Holbein d. J. in seinem Verhältniß zum deutschen Formschnittwesen, Leipzig 1836.

[2] Lichtdrucke nach der ersten Ausgabe von Lippman, Berlin 1879.

[3] J. J. Merlo, Anton Woensam von Worms, Leipzig 1864; Nachträge 1884.

Holbein d. J., Ecce Homo. Museum in Basel.
(Zu S. 898.)

Holbein d. J., Aus dem Todtentanz.
(Zu S. 900.)

Mit 1518 ist Antons Wirken urkundlich bestätigt. Er ist besonders für den Holzschnitt thätig und lebt bis 1541. Niederländischer Einfluß bleibt bei ihm ausgeschlossen. Vom Jahre 1520 datirt ein Altar dieses Malers, dessen Mittelstück im Seminar zu Freising, dessen Flügel in der Münchener Pinakothek sich befinden; von 1529 stammt die Gefangennahme Christi im Kölner Museum. Ein Flügelaltar mit der heiligen Sippe bei Clavé von Bouhaben in Köln. Madonnenbilder finden wir im Pfarrhause von S. Severin daselbst und im Museum zu Darmstadt. Charakteristisch für den Maler ist ein Breitbild: der Gekreuzigte mit Maria, Johannes und Heiligen des Karthäuserordens, nebst dem Stifter, Prior der Kölner Karthause, und dessen Verwandten [1]. Wir finden hier schlanke Gestalten in recht andächtiger Haltung, Maria edel gebildet, die Gewandung einfach und tüchtig, das Colorit warm, bräunlich dunkel. Der Typus der Köpfe ist zu breit und rundlich, um schön zu sein, aber anziehend durch guten, ehrlichen Ausdruck.

Zwei anonyme Meister, der ‚des Thomasaltares' und jener nach ‚der heiligen Sippe' [2] genannt, lassen Zusammenhang mit der dortigen Schule und auch flandrische Einwirkung spüren. Von dem Meister der heiligen Sippe, dessen Thätigkeit etwa von 1486—1520 zu verfolgen ist, befindet sich das erste Bild, die Messe des Papstes Gregor, aus dem Jahre 1486 stammend, im Museum zu Utrecht; das Hauptwerk, die heilige Sippe, von 1518, im Museum zu Köln [3]. Dazu kommen dann noch andere Tafeln daselbst und in München, Nürnberg. Stellen wir diese Werke in Vergleich mit jenen des Meisters von Marienleben, so ergibt sich in den feinen, schlanken Typen, besonders der Frauen, verwandte Auffassung. Lieblich, frei von der hölzernen Steifheit der Niederländer sind die Kindergestalten. Im Costümlichen steht der Künstler hinter jenem Meister zurück, denn die Falten beschweren die Körperform; mit Geschmack weiß er dagegen das Landschaftliche darzustellen. An Stelle des Goldgrundes bilden Luft und Wolken eine natürliche Folie der Handlung.

Der Meister des Thomasaltares, so genannt nach seinem Werke im Kölner Museum, oder Meister des Bartholomäus nach dem in München, stellt sich in einer Serie von Tafeln als originaler Künstler vor. Es prägt sich bei ihm nicht nur die Richtung der kölnischen Malerei aus, sondern auch oberdeutsche Art, vermittelt wohl durch die Stiche Schongauers. Seine Heiligen besitzen aber nicht die Ruhe, das Weltfremde und Insichgekehrte, jenes mystische Element der alten Kölner, sondern sie treten barock, geziert und geschnörkelt heran, oder, wie auf dem Mittelstück des Thomasaltares, in höchst unglücklichen Verkürzungen. So sehen wir die Gestalt des Thomas ganz verrenkt und würdelos; auch die Figur Christi, mit den mageren Beinen und großen Füßen, kann Sympathie nicht wecken. Die Köpfe sind breit, jene der

---

[1] Kölner Museum Nr. 354. [2] Ueber ihn vgl. Scheibler, Repert. VII, 57 f.
[3] Abbild. bei Förster, Denkmale XII.

Männer besser charakterisirt als die der Frauen; am meisten befriedigen die Hintergründe. Der Farbenauftrag ist sicher, gut verschmolzen, das Fleisch zart modellirt. So stellt sich die Auffassung dieses Künstlers trotz technischer Fähigkeiten nicht als geläuterte dar, auch mehr in niederländischen und oberdeutschen Elementen wurzelnd, als in dem der alten Kölner Schule. Viel ist von ihm übrigens nicht vorhanden. Der Thomasaltar in Köln gehört zu den ältesten Werken desselben, er stammt aus der dortigen Karthause, ebendaher auch der Kreuzaltar im Museum daselbst. Auch hier ist von geschlossener Empfindung wenig zu spüren; nur etwa Hieronymus macht davon eine Ausnahme; wenig befriedigt vor allem der schwächliche Christuskörper. Den entwickelten Stil des Malers finden wir im Bartholomäusaltar ausgeprägt [1]. Auf dem Mittelstück der Apostel mit dem Messer in der Hand, eine gedrungene Figur mit unförmlich großem, bärtigem Kopf; zu den Seiten Agnes und Cäcilia, auf den Flügeln vier Heilige. Treten die Männer natürlicher auf, so sind die Frauen im zierlichen Modecostüm barock und inhaltsleer; ja der Ausdruck ihrer Frömmigkeit hat etwas Unechtes, Zimperliches an sich. Den Körpern gebricht es auch hier an Ebenmaß, dem Ganzen an innerer Würde und Geschmack. Diesen größeren Werken schließen sich noch ferner an: die Tafel mit den hll. Andreas und Ursula, jetzt in Mainz; jene mit Petrus und Dorothea in der Londoner Nationalgalerie; die Madonna zu Darmstadt, und die Jungfrau mit dem Kinde im Museum zu Köln [2]. Die große Kreuzabnahme im Louvre ist schon von Waagen für den Maler in Anspruch genommen worden [3]. Eine andere Kreuzabnahme befindet sich zu London in Privatbesitz.

Ist in letzteren Werken noch deutsche Art erkennbar, so tritt nun in jenen Gegenden das flämische Element dominirend zu Tage. In Calcar finden wir den aus Haarlem berufenen Jan Joest von 1505—1508 thätig, um in der dortigen Nicolaikirche die Bilder des Hochaltares zu fertigen [4]. Nach Vollendung jenes Werkes ging Jan Joest in die Heimat zurück und ist dort 1519 gestorben. In den Calcarer Tafeln prägt sich demgemäß rein niederländischer Stil aus. Es sind im ganzen 20 Felder des mächtigen Hauptaltares mit Darstellungen aus dem Leben Christi und der Jungfrau bedeckt. Die Oberflügel zeigen von außen links die Verkündigung, rechts Geburt Christi; von innen links das Opfer Abrahams, rechts Erhöhung der Schlange. Auf

[1] München, Pinakothek Nr. 48—50. Vgl. dazu Scheibler, Repert. VII, 31 ff.

[2] Köln N. 206 a. Aus dem Besitz von Dr. Dormagen. In Lichtdruck publicirt von H. Thode in der Zeitschrift für christl. Kunst I, 373.

[3] Dort dem Quinten Massys zuertheilt.

[4] Vgl. A. Wolff, Die Nicolaikirche zu Calcar, ihre Kunstdenkmäler und Künstler, das. 1880. Scheibler, Maler und Schnitzer der sogen. Schule von Calcar, in der Zeitschrift f. b. K. XVIII, 28 ff. 59 ff. Ueber die Haarlemer Urkunden: A. v. d. Willigen, Les artistes de Haarlem, 1870, p. 54.

den Hauptflügeln je vier Motive, nämlich: außen Beschneidung, Anbetung der Könige, Darstellung, Christus im Tempel, Taufe, Verklärung, die Samariterin, Auferweckung des Lazarus; innen: Gefangennahme, Dornenkrönung, Ecce homo, Pilatus wäscht die Hände, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstfest, Tod Mariä.

Ruhiges episches Erzählen in traditioneller Form der alten Niederländer, maßvoller Naturalismus, sorgsame, geschmackvolle Zeichnung, milde Frauentypen, charaktervolle Männerköpfe, bis zur lichtblauen Ferne wohl abgetöntes, gut verschmolzenes Colorit sind diesen Bildern eigen. Man fühlt in der sicheren Art des Vortrags, in der Abwesenheit alles Barocken den mächtigen, von den van Eyck herfließenden Strom, den ererbten Besitz reicher Kunstmittel. Vertrautheit mit italienischer Architektur macht sich auf den Innenseiten der Flügel bemerklich.

Durch Joest van Haarlem mag der damals in Köln wirkende anonyme Meister des Todes Mariä manche Belehrung und Directive empfangen haben. Auch er kann nur geborener Niederländer gewesen sein, da man ihn mit Jan Scorel und auch mit Jan Joest für identisch erklärt hat[1]. Wie manche seiner Landsleute folgte er später dem Triebe der Wanderlust nach Italien. Von 1515 bis etwa um 1530 können wir seiner Thätigkeit nachspüren. Die Anlehnung an das Calcarer Werk des Jan Joest läßt sich aus dem ältesten bekannten Bilde des Meisters, dem für die Familie Hackenay in Köln etwa 1515 gemalten Tode Mariens, erkennen[2]. Vier Jahre darauf entstand die freie Wiederholung jenes Motivs für die Kirche S. Maria zum Capitol, die sich jetzt in der Münchener Pinakothek befindet[3]. Die Darstellung im Kölner Museum zeigt das Sterbelager im Profil, die Jungfrau mit der Sterbekerze in der Hand, herum die Apostel, mit dem Dienst für die scheidende Seele bethätigt. Es stört hier etwas die Unruhe in Bewegung und Gesten. Maria ist eine liebliche Erscheinung, das Ganze voll Andachtsstimmung. Auf der Münchener Tafel präsentirt sich das Sterbelager vom Fußende aus sichtbar, wie auf der Composition des Jan Joest, während die Flügel, mit dem Kölner Bilde übereinstimmend, die knieenden Stifter nebst ihren Schutzheiligen enthalten. Das Colorit ist warm, im Fleisch von röthlichem Ton, der Farbenauftrag dünnflüssig, bei den Gewändern pastos. Um wie vieles anschaulicher, inniger und gesammelter wirkt aber doch des Jan Joest herrliches Motiv des Todes Mariä zu Calcar! Welch einheitliche Stimmung durchzieht hier die Gesellschaft am Sterbelager Mariens! Wie andächtig und maßvoll sind alle Geberden; wie geht ein Pulsschlag treuen Gefühls durch alle Herzen; wie rührend prägt sich die Theilnahme in Blicken, Haltung, in den Nebenscenen aus!

---

[1] Vgl. dazu Scheibler, im Repert. VII, 59 ff., und Bode, ebd. XII.
[2] Kölner Museum Nr. 207. [3] München Nr. 55—57.

An die Darstellung vom Tode Mariens, im Kölner Museum, schließt sich jene von 1516 datirte Anbetung des göttlichen Kindes in der Sammlung Clavé von Bouhaben daselbst an. Auch der zierliche Altar in der Berliner Galerie, dessen Mittelstück die Anbetung der Könige ausmacht, während die Flügel S. Katharina, Barbara, Christophorus und Sebastian enthalten, mag der Frühzeit des Malers entstammen[1]. In einer gewissen Verwandtschaft mit jenem Altar präsentirt sich die Anbetung der Könige im Rudolphinum zu Prag. Es folgt nun noch eine Anzahl von Bildern, theils in italienischen Galerien aufbewahrt, oder aus ihnen herkommend, so die Anbetung der Könige in S. Donato zu Genua; der Altar mit der Kreuzigung als Hauptbild und den Stifterfiguren auf den Flügeln, im Museo nazionale von Neapel; die Anbetung des göttlichen Kindes, sowie die Madonna im Palazzo Balbi zu Genua; in Modena die hl. Maria und Anna; der hl. Hieronymus in der Sammlung Cereda zu Mailand. Dresden besitzt eine kleine Anbetung der Könige[2]; die Wiener Galerie den stattlichen Flügelaltar mit der heiligen Familie und einem Interieur südlichen Charakters, ferner zwei Madonnenbilder. Im Städel'schen Institut zu Frankfurt der Altar mit dem Mittelstück der Trauer um den Leichnam Christi. Auch hier bekundet die Anwendung italienischer Renaissanceformen des Malers Empfänglichkeit für südliche Architektur. Sonst ist seine Phantasie von der dortigen Kunstsprache wenig berührt worden; erst später, seit 1524, vielleicht nach abermaliger Wanderung durch Italien, macht sich größere Würde und Ruhe der Composition mit weicherer Behandlung des Körperlichen geltend. Zu den Werken jener Epoche gehören: die aus Genua stammende, in Dresden befindliche Anbetung der Könige[3], sowie dasselbe Motiv im Museum von Neapel. Die Kreuzigung, bei Consul Weber in Hamburg, schließt sich dem an, nicht minder die Beweinung Christi, ehemals in Genua, jetzt im Louvre[4]. Auch Bildnisse werden auf jenen Meister zurückgeführt, so das des Mannes mit der Nelke, zu Berlin in Privatbesitz[5]. Dazu kommen mehrere bislang unter Holbeins Namen passirende Stücke: das Portrait in der Kasseler Galerie[6]; das Doppelportrait der Sammlung Liechtenstein in Wien; die Bildnisse in den Uffizien zu Florenz.

Vom Meister des Todes Mariä abhängig präsentiren sich, und zwar besonders dem Colorit und der weichen Behandlung nach, acht Tafeln im Kölner Museum, eine zu Nürnberg[7] und zwei andere in der Schleißheimer Sammlung[8], welche Scenen aus dem Leben des Herrn vorführen. Verwandt damit sind wiederum die Altarflügel in der Kirche zu Linnich, mit guter Landschaft, aber unproportionirten Figuren.

[1] Berlin Nr. 578. [2] Dresden Nr. 1962. [3] Dresden Nr. 1963.
[4] Louvre Nr. 601.
[5] Bode, im Repert. XII, 72 ff. Dazu Reproduction des Bildes in Lichtdruck.
[6] Kassel Nr. 10. [7] German. Museum Nr. 52.
[8] Schleißheim Nr. 9. 10.

Unter dem Einfluß jenes Meisters vom Tode Mariä entfaltet sich auch das Talent des Barthel Bruyn, welcher, 1493 in Köln geboren, 1519 einer der Zunftvorsteher, um die Mitte des Jahrhunderts Rathsherr war und 1557 als hochangesehener Mann in seiner Vaterstadt gestorben ist. Der Jugendstil jenes Malers begegnet uns in dem Kreuzaltar der Pinakothek zu München[1], sowie in den zwei Flügelbildern: Johannes Baptist und hl. Agnes, in derselben Galerie[2]; ferner in der Auferstehung Christi zu S. Kunibert in Köln; der hl. Ursula im Museum daselbst[3]; in einem Altarflügel mit der hl. Katharina nebst Stifter zu Nürnberg[4], sowie der Immaculata und der Madonna mit dem hl. Georg bei Consul Weber in Hamburg. Wir finden hier reichliche Anklänge an den anonymen Meister vom Tode Mariä, während in der ferneren Entwicklung des Malers diese immer mehr zu Gunsten jener von den romanisirenden Niederländern eingeschlagenen Richtung zurücktreten. Der mittleren Epoche Bruyns gehören an: der in München befindliche Altar mit der Beweinung Christi und vier Heiligen auf den Flügeln[5]; die Kreuztragung in Nürnberg[6], nebst den dazu gehörigen Tafeln in München[7]; die Anbetung der Könige im Kölner Museum[8]; Maria mit dem Kinde und Stifter in der Berliner Galerie[9]; zuletzt die Altarflügel in der Stiftskirche zu Essen[10], Geburt Christi und Anbetung der Könige darstellend, sowie die Tafeln am Hochaltar des Domes von Xanten[11]. Zuletzt verfällt der Künstler gänzlich dem romanisirenden Eklekticismus und Manierismus, indem er im Fahrwasser Michelangelo's dahin segelt, an kraftstrotzender Muskulatur sich labend. Mit solchem Aufgeben der Originalität verliert auch das anfangs so energische, etwas helle Colorit alle Bedeutung.

Ruhigeren Gang bewahrt der Künstler in den Portraits, wo Anschluß an das Leben zur Besinnung nöthigte. Er hat auf diesem Gebiete übrigens Tüchtiges producirt, obgleich ihm die feinere Charakteristik, das schnelle Beobachten der Natur doch mangelt. Die Berliner Galerie besitzt eines dieser späteren Portraits, das des Bürgermeisters Johannes von Ryth aus dem Jahre 1525. Auch im Kölner Museum finden sich Bildnisse, so das des Arnold von Browiller, des Peter de Clapis und einer Frau in mittleren Jahren. In etwas frühere Zeit mögen die undatirten Bildnisse des Ehepaares im Städel'schen Institut zu Frankfurt gehören, sowie drei andere in der Ermitage zu Petersburg.

---

[1] München Nr. 68—72. Nach Scheibler ist auch die Krönung Mariä bei Herrn Hax in Köln ein Jugendwerk Bruyns. [2] München Nr. 73. 74.

[3] Köln Nr. 358. [4] German. Museum Nr. 53. [5] München Nr. 75—79.

[6] German. Museum Nr. 56. [7] München Nr. 34. 85. [8] Köln Nr. 357.

[9] Berlin Nr. 639. [10] Organ für christl. Kunst 1851, S. 29.

[11] Vgl. Beissel, Geschichte der Ausstattung der Kirche des hl. Victor zu Xanten, Freiburg 1887. Coloristisch sind die Xantener Bilder noch recht erfreulich, weniger befriedigt die Composition. Italienischer Einfluß wird hier schon recht sichtbar.

Neben Barthel Bruyn waren auch seine Söhne, Arnt und der junge Barthel, in Köln thätig.

Von dem kölnischen Maler Hildegard besitzt die Kirche zu Dortmund zwei Altarflügel aus dem Jahre 1523, vier Scenen aus der Folge des Marienlebens, welche sich an die niederländische Kunst anlehnen, ohne dabei Originalität zu verrathen.

Der Kölner Hans von Melem ist nur nach dem in der Münchener Pinakothek erhaltenen Selbstportrait[1] zu beurtheilen, das ihn etwa auf der Höhe des Barthel Bruyn erkennen läßt. Nur durch Stecherwerk ist Jakob Bink, ebenfalls aus Köln stammend, zugänglich. Später befindet er sich im Dienste König Christians III. von Dänemark und ist in Königsberg gestorben.

Im Anschluß an niederrheinische Meister ist auch noch des Frankfurter Anonymus zu gedenken, welcher nicht viel vom oberdeutschen Wesen an sich trägt und vielleicht auch Kölner gewesen ist. Der große Flügelaltar im Städel'schen Museum[2] läßt ihn als mäßigen Coloristen erkennen, während sich im Figürlichen viel Ungleiches und auch manches Geschmacklose vorfindet. Kurze Proportionen, lebhafte Gesten, derbe Formgebung sind der Auffassung von Heiligen nicht günstig; am besten erscheinen die Stifterfiguren. Der Münchener Altar[3], mit der Beweinung Christi als Hauptbild, den Patronen und dem Stifterpaar auf den Flügeln, läßt dieselben Mängel erkennen. Nur Maria ist von edlerer Haltung; Magdalena und Johannes treten manierirt auf, wie die Gestalten des Meisters vom Bartholomäusaltar. Geringer als diese beiden erscheint der große Altar mit der heiligen Sippe als Hauptbild im Museum zu Frankfurt, während jener zu Berlin[4], mit demselben Motiv als Mittelstück, sich durch besseres Colorit und größere Sorgfalt der Behandlung auszeichnet. Das Museum zu Antwerpen besitzt einen Flügelaltar mit der Anbetung der Könige.

F. Westfälische Maler.

Nicht so stark wie am Unterrhein zeigt sich der niederländische Einfluß in Westfalen. Größere Talente machen sich um die Wende der neuen Zeit nicht geltend, aber einige Künstler mäßiger Begabung, und zwar zu Dortmund die Brüder Heinrich und Victor Dünwegge, welche 1521 das große Triptychon des Hochaltares in der Dominikanerkirche vollendeten[5]. Das Hauptbild macht die Kreuzigung aus; auf den inneren Flügelseiten findet man die heilige Sippe und Anbetung der Könige, auf deren Außenseiten acht Heilige

[1] München Nr. 91. [2] Frankfurt Nr. 81.

[3] München Nr. 60—62. Aus dem Karthäuserkloster in Köln stammend.

[4] Berlin Nr. 575.

[5] Lübke, Geschichte der mittelalterl. Kunst in Westfalen, Leipzig 1833, S. 360 ff. Scheibler, Die Maler von Calcar, in der Zeitschrift f. b. K. XVIII.

aus dem Dominikanerorden. Die Composition ist zumeist überladen, besonders die heilige Sippe nur ein Gedränge von durch Namensinschriften kenntlich gemachten Eltern und Kindern; die Charakteristik erscheint ländlich derb, das Colorit energisch, überhaupt prägt sich in dem ganzen Werke urwüchsige Kraft aus. Selbst das in den weiblichen Typen angestrebte Ideal will nichts bedeuten. Da die Merkmale jenes Bildes recht entschieden und persönlicher Natur sind, ist es nicht schwer, den beiden Malern noch folgendes zuzuweisen: die Kreuzigung, sowie zwei andere Tafeln, mit der Geburt Christi und einer Kreuzigung, im Kunstverein zu Münster[1]; eine dritte in der Münchener Pinakothek[2]; im Germanischen Museum zu Nürnberg Christus vor Pilatus und Beweinung Christi[3]; in der Nicolaikirche zu Calcar die Predella mit den Halbfiguren von Christus und sechs Heiligen; einen aus jener Kirche stammenden Altar in der Galerie zu Antwerpen; das Gerichtsbild des Rathhauses von Wesel. Letzteres stellt dar, wie der Satan den Zeugen die Hand zum Meineid erheben läßt, indes der Engel ihm warnend zuflüstert. Der Antwerpener Altar zeigt die heilige Sippe als Hauptmotiv. Nach den für Rheinsberg, Calcar und Wesel gelieferten Bildern muß man glauben, daß die Dünwegge über ihr Heimatland hinaus bekannt waren[4]. Ihnen schließt sich der anonyme Autor der Kreuzigung in Kappenberg bei Lünen an, von dem im Kunstverein zu Münster die Tafel mit der heiligen Familie, im Dom zu Xanten zwei Flügel eines Altars mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Antonius und (im Chor) zwei solche mit der heiligen Sippe vorhanden sind.

Soest, das im Mittelalter so frische Blüten idealer Kunstrichtung hervorgebracht und lange an solcher Tradition festgehalten, entbehrte um die Wende des Jahrhunderts hervorragender Kräfte auf dem Gebiete der Malerei, bis Heinrich Aldegrever, der Goldschmied und Kupferstecher, den alten Ruhm der Schule fortzusetzen strebte. Dieser wurde 1502 zu Paderborn als Sohn des Hermann Trippenmaker geboren, kam früh nach Soest, erlangte dort um 1530 eine angesehene Lebensstellung und ist gegen 1560 gestorben[5]. Er wirkte auf dem Boden der Renaissance, und der Schwerpunkt seiner Thätigkeit liegt im Kupferstich; man rechnet ihn hier zur Gruppe der sogenannten deutschen ‚Kleinmeister'. In dieser Technik trägt er vielfach Geschichten der Bibel, des römischen Alterthums und der Mythologie vor, auch allegorische

---

[1] Münster Nr. 101. 140. 141. Letztere zwei Tafeln stammten aus Rheinsberg.

[2] München Nr. 63. [3] Nürnberg Nr. 38. 136.

[4] Vgl. dazu Nordhoff, Kunstgeschichtl. Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen, Bonn 1873, S. 27.

[5] J. B. Nordhoff, Studien zur altwestfälischen Malerei, im Jahrbuch des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinland LXXXVIII, 135. W. Schmidt, in Meyers Künstlerlexikon I, 259 ff. Memminger, Heinrich Aldegrever als Maler, im Repert. VII, 267 ff.

und sittenbildliche Motive. Dürer'scher Einfluß macht sich stark bei ihm geltend; besonderes Merkmal sind stets überlange Figuren mit kleinen Köpfen. Von Gemälden haben sich aber nur wenige erhalten. Die Wiesenkirche zu Soest besitzt in den Flügeln eines Schnitzaltares, welche innen Geburt Christi und Anbetung der Könige, außerhalb Maria, Antonius und Agatha darstellen, frühe Werke Aldegrevers: Steifheit der Composition und Härte der Conturen sind hier bemerkenswerth, ja diese Trockenheit der Formen bleibt ihm auch in späteren Werken. In der Architektur spricht die Renaissance; auch Dürer'sche Putten sind vorhanden[1]. Von 1529 stammt das trockene und reizlose Bild des auf dem Grabe sitzenden Erlösers in der Galerie zu Prag. Anmuthender sind die Bildnisse, in denen der Maler mit sicherem Contur den Ausdruck schlichter Lebenswahrheit zu verbinden strebt. Wir nennen hier folgende signirte Portraits: in der Breslauer Sammlung das des Grafen von Waldeck, von 1535; in der Galerie Liechtenstein zu Wien das eines jungen Mannes vor wasserreicher Landschaft; in Berlin jenes des Bürgermeisters Therlaen von Lennep, breit und sicher gemalt. Am fruchtbarsten war Aldegrever im Stechen von Ornamenten, aber auch Holzschnitte kommen vor. Bekannt sind von Stichen die Darstellung des Reichen und des armen Lazarus, sowie jene des barmherzigen Samariters und die wohl dem Leben entnommenen Festzüge.

In Münster finden wir die Familie tom Ring durch das ganze sechzehnte Jahrhundert hin thätig. Ludger tom Ring der Aeltere, geboren 1496, war ein vielseitig gebildeter Meister, nicht nur Maler, sondern auch Architekt und Buchdrucker. Von religiösen Bildern ist nur ein im Domarchiv zu Münster aufbewahrtes Votivgemälde aus dem Jahre 1538 vorhanden, das nicht zu Gunsten des Autors sprechen kann. Tüchtiger zeigt er sich im Bildniß, wie das eines Jünglings im Kunstverein zu Münster, besonders aber jenes des schwarzgekleideten, ernstblickenden Mannes in der Berliner Galerie darthut, in dem sich vornehme Auffassung mit sicherem Contur verbindet.

Ludgers zwei Söhne, Hermann und Ludger der Jüngere, wurden beide Maler, aber ihre Wirksamkeit gehört nicht mehr dem Zeitalter Dürers an.

Beeinflußt von den Werken der Kunst in Westfalen am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt sich Johannes Raphon, welcher in der Stadt Eimbeck thätig war und dort 1528 verstorben ist[2]. Wir kennen von ihm: zwei Altarflügel von 1503, früher in der Sammlung Hausmann zu Hannover; die Kreuzigung von 1506, im Provincialmuseum daselbst; in

[1] Nach Nordhoff fiele die Hauptthätigkeit an diesen Tafeln dem Gert van Lon zu. Vgl. die Studien zur altwestfäl. Malerei.

[2] Ueber Raphon vgl. Lucanus, Der Dom zu Halberstadt, 1837, S. 10. Kugler, Kl. Schriften I, 139 ff. Auch Fiorillo. Deutschland II, 37. Den Namen spr. Rap-Hon.

der Braunschweiger Galerie den Altar, mit der Verkündigung auf der Außenseite der Flügel, innen der Verspottung Christi, der Immaculata und dem eucharistischen Wunder; sowie das Hauptwerk, den Altar im Dome zu Halberstadt, von 1508—1509. Motive sind hier: Kreuzigung als Mittelstück, dann Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Beschneidung; auf den Außenseiten Figuren von anderer Hand. Innerlichkeit und selbst Größe der Anschauung treten uns aus jenen Bildern entgegen; sind die Compositionen auch überfüllt, so passen sie doch gut in den Raum. Die Technik ist unfertig, alterthümlich, der Farbenauftrag ein mehr zeichnender; in der Gewandbehandlung fehlt es an Geschmack für das Einfache, Schlichte; aber trotzdem spricht aus dem Ganzen ein Talent, das unter anderen Verhältnissen vielleicht für Norddeutschland recht bedeutsam geworden wäre. Der Künstler wurde 1507 Domdechant des Eimbecker Stiftes, hatte also nicht Gelegenheit, wie ein Laie in den Werkstätten anderer Länder sich umzusehen, daher denn seine Formkenntniß beschränkt, das Talent unentwickelt geblieben ist.

In den Städten des sächsischen Erzgebirges, z. B. Annaberg, treten uns mehrfach nicht unbedeutende Werke der Malerei entgegen, aber es fehlt an urkundlichen Nachweisen darüber[1]. So befindet sich in der Sacristei der S. Annakirche genannter Stadt ein schönes Votivbild der hl. Katharina mit der Stifterfamilie, sowie eine von Engeln gekrönte Madonna mit dem Kinde, deren Ursprung festzustellen jede Nachricht mangelt. Auch die Stadt Buchholz besitzt in der Katharinen- wie der Spitalkirche je einen Altar mit Heiligen, denen sich stilistisch ein anderer im Kölner Museum verwandt zeigt, dessen Mittelstück die Immaculata mit Katharina und Barbara darstellt[2].

G. Maler in Oesterreich und der Schweiz.

Den österreichischen Landen fehlten, ebenso wie der Schweiz, in jener Epoche hervorragende Kräfte auf dem Gebiete der Malerei. Für höhere Aufgaben wurden fremde Künstler berufen; so begegnen wir in Böhmen Tafelbildern Nürnbergischen Ursprungs; selbst in Tirol, welches einen Meister wie Pacher gesehen, scheinen Vertreter der Dürer'schen Richtung thätig gewesen zu sein, wie die Reste von Wandgemälden im Kreuzgang des Franziskanerklosters zu Schwaz darthun[3]. Im übrigen blieb die künstlerische Richtung, welche Pacher der Schule vom Pusterthal gegeben, in Kraft. Durch Herausbildung des Körperlichen, verbunden mit wachsender Kenntniß der Perspective, wie sie Anlehnung an norditalienische Muster gefördert hatte, durch Verständniß

---

[1] Vgl. Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge, Dresden 1875.

[2] Köln Nr. 540—542.

[3] Vgl. dazu: Mittheil. der K. K. Centralcomm. VIII (1863), S. XXI—XXIV.

für die Schönheiten der Bergnatur sucht sie jetzt ihre Aufgabe zu erfüllen. Im Innthal hatte die Malerei durch Sebastian Scheel tüchtige Vertretung gefunden. Das Ferdinandeum zu Innsbruck besitzt von ihm das Hauptwerk, 1517 geliefert, eine Darstellung der heiligen Sippe von nicht idealem, aber recht lebensvollem Charakter. In der Architektur prägt sich die Renaissance aus; das Colorit ist frisch und gut verschmolzen, die Landschaft von heiterer Pracht. Wiederholung dieses Motivs, nur mit etwas Veränderung, in derselben Galerie, auch dieses ein Werk genrehaften Charakters [1]. Viel späterer Zeit (1544) gehört die Auferweckung des Lazarus, im Ferdinandeum zu Innsbruck.

Neben Sebastian Scheel ist der Innsbrucker Paul Dax zu nennen, welcher 1503 geboren ist und schon 1526 sich gewissen Rufes erfreuen konnte, seit 1530 auch als Glasmaler Tüchtiges für die Hofkirche zu Innsbruck schafft [2], später aber zur Baukunst übergeht. Wir besitzen von ihm das Selbstportrait (Ferdinandeum), in dem sich Interesse für venezianische Muster kundgibt.

Die Schule des Pusterthales fand in Andreas Haller eine ganz solide Kraft, wie der Altar von 1522, der Innsbrucker Sammlung angehörig, darthut. Wie bei Pacher ist auch hier Anlehnen an Mantegna's Vorbild ersichtlich. Stilistisch nähern sich diesen Tafeln zwei Altarflügel im Seminar zu Freising, die hll. Oswald, Martinus, Nicolaus und Virgilius darstellend, wo sich die Figuren anstatt auf Goldgrund vor trefflich beleuchteter Berglandschaft präsentiren. Demselben unbekannten Maler dürften noch zwei andere Tafeln, S. Florian und Georg, in derselben Galerie befindlich, angehören. Der Schule des Pusterthales entstammen ferner die mit ‚M. B.' bezeichneten Bilder der Galerie von Schleißheim, Geburt Mariä und Heimsuchung [3].

Im Salzburgischen begegnen wir am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wohl zahlreichen Malernamen, die sich jedoch mit den erhaltenen Werken nicht in sichere Beziehung setzen lassen. Der kleine Altar vom Jahre 1523 aus Reichenhall, jetzt in München, trägt den Charakter italianisirender Renaissance an sich [4]. In Wien war zu Anfang des Jahrhunderts noch der Meister Rueland thätig. Als Portraitist ist Jakob Seisenegger, später Hofmaler Ferdinands, zu nennen, welcher 1505 geboren und 1567 in Linz verstorben ist [5]. Seine frühen Bildnisse präsentiren sich etwas hart von Contur

---

[1] Eine dritte Darstellung in der Augsburger Galerie. Vielleicht ist auch jene im Schloß Tratzberg von S. Scheel.

[2] Vgl. Schönherr, im Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols, 1865, S. 317 ff.

[3] Aus Neustift bei Brixen. Schleißheim Nr. 100. 101.

[4] Sighart, in den Mittheil. der K. K. Centralcomm. 1866, S. 77.

[5] v. Engerth, in der Zeitschrift f. b. K. X (1875), 153 ff.

und Modellirung, sind aber lebendig im Ausdruck und klar in der Farbe. Die Ambraser Sammlung besitzt die Portraits Ferdinands I. und seiner Gemahlin Anna mit ihren zwei Söhnen; andere in der Wiener Hofburg.

In der Schweiz steht Hans Leu von Zürich, dessen schon S. 628 dieses Werkes gedacht worden ist, an der Wende des sechzehnten Jahrhunderts. Den vorgeschritteneren Stil jenes Malers verräth die aus Kloster Rheinau stammende Kreuztragung, in Privatbesitz zu Zürich[1], während in dem Hieronymus der Basler Sammlung[2] der Einfluß Grünewalds sich kundgibt, zumal bei der Landschaft. Dieselbe Galerie besitzt von ihm auch zwei mythologische Bilder, deren phantastische Naturscenerie wieder ganz im Sinne Grünewalds entworfen ist. In den Holzschnitten verräth Leu strengen Anschluß an Dürer.

In spätere Zeit fällt das Auftreten des Hans Asper, geboren 1499 in Zürich und dort 1571 gestorben. Als Stadtmaler fielen ihm die Decorationen an Thürmen und Thoren zu, auch lieferte er Schlachtenbilder und ein Bild der Stadt Solothurn aus der Vogelperspective[3]. Zur Beurtheilung Hans Aspers sind nur noch Portraits vorhanden. Wir lernen ihn aus diesen als gewissenhaften Zeichner kennen, dem aber Phantasie und Geschmack fehlen. Demnach kann das neuerdings wegen des Monogramms für ihn in Anspruch genommene Altarbild des Münsters in Konstanz, eine Anbetung der Könige, allzu fortgeschrittener malerischer Behandlung wegen nicht dem Hans Asper zugehören.

Dritter Abschnitt.

Die Niederlande.

Schon während des fünfzehnten Jahrhunderts hatte sich die Malerei in den Niederlanden besonderer Pflege zu rühmen gehabt, war sie durchaus volksthümlich geworden. Prachtliebe und Kunstsinn des Bürgerthums hatten in den üppig emporwachsenden Städten ihr die Wege geebnet und eine andere Stellung angewiesen, als sie in dem von Parteikämpfen zerrissenen Deutschland je erhoffen konnte. Demnach war in den Niederlanden auch der Rang des Künstlers höher und besser, das Auftreten der reichen Innungen ein ganz anderes, stolzeres und bewußteres. Albrecht Dürer hat uns im Tagebuch[4] von den Umzügen und Gastmälern der Künstlerschaft berichtet. Kaum an-

---

[1] Beim britischen Consul.

[2] Basel Nr. 38. D. Burckardt, Die Schule Schongauers &c. S. 96 ff. Nachrichten über die Maler in der Schweiz.

[3] Vgl. J. Amiet, Hans Aspers des Malers Leistungen für Solothurn, Solothurn 1866.

[4] Ausgabe von Leitschuh S. 52 f.

gekommen in Antwerpen, wird er von den Standesgenossen köstlich bewirthet; bei Tisch ist alles Geräth von Silber; das Volk steht in Reihen aufgepflanzt, die nationale Sache vertretend; ungekannte Ehre wird dem deutschen Gaste zu theil. Und als er ein Jahr darauf fortziehen will, bietet ihm der Magistrat stattliches Jahrgehalt und Lösung von allen Abgaben sammt einem gutgebauten Hause an, dazu noch Bezahlung für jedes Bild, das er der Stadt liefern würde, wenn er nur in Antwerpen bleiben möchte. Was hätten deutsche Städte oder auch deutsche Kaiser dem niederländischen Gaste bieten können? So groß war das Ansehen der Malerkunst in Antwerpen am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts!

Betrachten wir nun diese selbst in ihrem allgemeinen Charakter, so ergibt sich mit dem Wachsen internationaler Beziehungen im Stil derselben ein allmähliches Verschwinden nationaler Originalität der Kunstformen. Früher als in Deutschland war die Darstellungskraft zur Blüte entwickelt, erwachte das Bewußtsein von den Ansprüchen modernen Lebens an Formgebung, Abrunden der Composition, classische Architektur, nebst derartigem Beiwerk. Und nun tritt ein, was kommen mußte: die Malerei suchte auf den Pfaden, welche die großen italienischen Meister gewandelt, nach entsprechendem Ausdruck ihres inneren Wesens und verliert den Boden vaterländischer Tradition. Rogier hatte in Italien seinen Charakter unversehrt erhalten; spätere romanisirende Künstler aber verfielen unaufhaltsam dem Manierismus. Die Kunst ward verweltlicht, um so mehr, da die Landesfürsten gerade die tüchtigsten Maler in ihre Dienste nahmen. Nur wenige verharrten auf dem Ueberlieferten, und von diesen sind Quinten Massys im Süden, Lucas van Leyden im Norden die hervorragendsten. Die Sonderung beider Richtungen tritt allerdings nicht fertig zu Tage; auch bei jenen Künstlern finden wir italienische Renaissance in der Architektur, während die anderen sich nicht schnell von dem Typus flämischen Wesens freimachen können.

Quinten Massys.

Es scheint, daß aus dem Kempnerlande bei Antwerpen sowohl der Zweig einer in Löwen ansässigen Familie Massys als einer zu Antwerpen verbliebenen hervorgegangen sei, und zwar von jenem Vorfahren, der seine Dorfschmiede in der Umgegend von Herenthals aufschlug. Nach der Ueberlieferung war auch Quinten Massys [1] Schmied, ehe er sich der Malerei widmete; diese

[1] Vgl. M. Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens, deutsch von Reber, München 1881, S. 34 ff. Van der Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, Antwerpen 1878—1883. Alexander van Fornenbergh, Antwerpsche Proteus, Antwerpen 1658. Van Even, L'ancienne école de peinture de Louvain, Bruxelles 1870. Ph. Rombouts en Th. van Lerius, De Liggeren en andere historische Archiven der Antwerpsche S. Lucasgilde, 1864—1876. P. Génard, Quinten

Sage könnte in der Thatsache einen Stützpunkt finden, daß Quinten, dessen Geburt vor das Jahr 1460 zu verlegen ist, erst 1491, mithin im Alter von über 30 Jahren in die S. Lucasgilde aufgenommen wurde. Man vermuthet, er habe Italien besucht; aber er mußte doch seit 1480 verehelicht sein. Zwischen diesem Jahr und dem der Aufnahme in die Gilde ist Raum genug für den Austausch des Schmiedehandwerks gegen die Malerei. 1508 oder 1509 schloß derselbe die zweite Ehe, aus der zehn Kinder entsproßten. Massys war wohlhabend; er besaß Grundstücke und lebte in hoher Achtung. Durch Peter Gillis, Secretär der Schöffen von Antwerpen, kam er in Beziehung zu Erasmus und Thomas Morus, Kanzler von England, für den er das Doppelportrait des Gillis und Erasmus fertigte. Aus der Art nun, wie Erasmus und Morus über Quinten sprechen, geht hervor, daß er sowohl ein tüchtiger Künstler als ein vollentwickelter Charakter war, der sich nicht mit der Thätigkeit im Hauptfache begnügte. Als Dürer Antwerpen besuchte, stattete er dem Massys in dessen Hause der Huidvetterstraat seinen Besuch ab [1]; auch Holbein, welcher 1526 auf der Reise nach England ebenfalls jene Stadt berührte, ließ sich durch Empfehlungsbrief des Erasmus an Gillis bei Massys einführen.

Geschätzt von den Zeitgenossen lebte Quinten bis 1530 in Antwerpen. Sein Tod erfolgte zwischen dem 13. Juli bis 16. September jenes Jahres, denn am ersten dieser Tage trat er noch vor den Schöffen auf, am letzteren wird in einer Urkunde seine Hausfrau als Wittwe angeführt.

Des Künstlers ältestes Werk, der 1509 für die Peterskirche zu Löwen gemalte Altar, jetzt im Brüsseler Museum, zeigt als Hauptstück das damals gebräuchliche Motiv der heiligen Sippe. Vor einer Bogenstellung, durch welche man in landschaftliche Ferne hinausblickt, sieht man die Verwandten Christi in zwanglosen Stellungen geordnet, in der Mitte S. Anna, Maria und das decent bekleidete freundliche Kind; daneben je eine Familiengruppe mit Kindern. Ueber dem Ganzen waltet noch die traumartige Ruhe mittelalterlicher Kunst; die Motive sind von großer Lebenswahrheit, zwar genrehaft, aber nicht ohne Würde aufgefaßt. Dramatischer wirken die Gegenstände auf den Seitentafeln, welche Scenen aus dem Leben der Eltern Mariä vorführen. Schon ehe dieser Altar vollendet wurde, hatte die Antwerpener Schreinerzunft bei Massys einen solchen für die Kirche Unserer Lieben Frau bestellt, jenes große Triptychon, das

Massys, Vlaamsche School 1855, 1856; Nasporingen over den geboortsplaats en de familie van Quinten Massys, Antwerpen 1870. Catalogue du Musée d'Anvers 3me éd. 1874. Der Name lautet auch Matsys oder Metsys. Metsys ist die Signatur auf dem Triptychon des Brüsseler Museums.

[1] Vgl. Tagebuch, Ausgabe von Leitschuh, S. 53: ‚Auch bin ich gewest ins meister Quintines hauß.' Derselbe bewohnte zuerst das Haus ‚den Aap', zum Affen, dann kaufte er ein anderes mit großem Garten; außerdem besaß er noch zwei schöne Häuser mit Gärten in Schutterhofstraat und bezog eines derselben in seinen letzten Jahren.

sich jetzt im Antwerpener Museum befindet[1]. Das Mittelbild, die Klage um den Leichnam Christi, gehört der Tiefe des hier dargestellten Empfindungslebens nach zu den besten Werken nordischer religiöser Kunst. Neun lebensgroße Figuren sind um den todten Erlöser vereinigt, ihm den letzten traurigen Liebesdienst zu erweisen; im Hintergrunde sieht man auf der Höhe die drei Kreuze; in der Grotte am Fuß des Berges sind mehrere Personen mit Zurichtung des heiligen Grabes beschäftigt. Der Aufbau der Composition ist von strenger Geschlossenheit, dabei fast übermäßig schlicht: in zwei Reihen ordnen sich die Figuren, und damit parallel in ganzer Länge, ohne besondere Wahl des Linienzuges, präsentirt sich der Körper des Herrn. Aber mit großer Ehrfurcht und sanfter Liebe ist aller Personen Thätigkeit auf die Pflege des heiligen Leichnams gerichtet, sind Leiden, Mitgefühl und Klage, alle Sprossen der Leiter wahren Empfindens, um ihn zum Kranze geschlungen. Des Künstlers Sprache ist hier echt und tief: sie erfaßt das Gemüth in ihrer schlichten nordischen Art, ungelenk, ohne den Zauber, Schönheitssinn, das Liniengefühl südlicher Kunst. Auf dem linken Flügel sehen wir das Gastmahl des Herodes, hinten den Tod Johannes' des Täufers, auf dem rechten das Martyrium Johannes' des Evangelisten, derb realistisch vorgetragen. Auf der Außenseite die beiden Johannes, grau in grau, statuarisch behandelt. Die Farbenscala ist etwas bunt, aber prächtig und fast ohne Uebergänge zum Schatten. Der Aufputz der Modecostüme steht allerdings zum Ernst der Motive in sonderbarem Contrast. Wie einfach hat Fra Bartolommeo die Figuren seiner Pietà drapirt!

Ein drittes Werk von Massys, und vielleicht das beste aller kleineren, ist die Jungfrau mit dem Kinde, dem Berliner Museum angehörig. Auch hier waltet zarte Empfindung in dem Rapport zwischen Mutter und Sohn, wenngleich das Motiv genrehaft gefaßt ist. Das Christuskind bietet übrigens viel rundlichere, lebensfrischere Formen, als es in der van Eyck'schen Richtung üblich war. Mariens Kopf erscheint zart in der Farbe, aber fast ganz unplastisch. Diesem Bilde möchte die in Amsterdam befindliche, an Umfang kleinere Tafel der das Kind umarmenden Madonna nahe kommen. Den älteren strengen Typen nähert sich der Künstler wieder am meisten in den Halbfiguren Christi und Mariä des Museums zu Antwerpen.

Massys hat auch Sittenbilder in lebensgroßer Darstellung entworfen, ja er ist als Vater dieser modernen Species zu betrachten. Es treten hier Geldwechsler mit ihren Frauen auf, oder Kaufleute, Anwälte, Einnehmer, die mit noch einer Person vor einem Tische gruppirt sind. Die Malerei ist alterthümlich hart, aber kräftig, die Zeichnung höchst sorgfältig. Für ein originales Werk ist jedoch nur das von 1514 datirte Bild im Louvre[2] anzusehen, als

[1] Vgl. dazu Schnaase, Niederländische Briefe S. 234 ff.

[2] Louvre Nr. 279. Bezeichnet: ‚Quinten Massjis schilder.' Eine Wiederholung soll sich, nach Rooses (a. a. O. S. 56), bei Herrn Faille in Antwerpen befinden, datirt 1519.

‚der Geldwechsler und seine Frau‘ bekannt. Im Museum zu Antwerpen finden wir den ‚Einnehmer‘ — ein niedriger Typus aus dem bürgerlichen Leben. Wiederholungen solcher Scenen in Berlin, München, Madrid, Petersburg, Windsor ꝛc. Wieviel Massys davon gemalt, ist kaum zu bestimmen, da auch Quintens Sohn, Jan Massys, solche Motive behandelte. Am berühmtesten von solchen Genrebildern aus dem Antwerpener Leben sind die ‚Zwei Geizhälse‘ in Windsor Castle. Ganz sicher ist jedoch keines dieser Bilder dem jüngeren Massys zuzuschreiben. Daß Quinten als Portraitmaler Tüchtiges vermochte, ersehen wir aus dem Louvrebilde, sowie aus dem Bildniß des Petrus Aegidius in Longford Castle bei Salesbury.

So gewichtig das Auftreten Quinten Massys’ bei größerem Ausblick sich darstellen mag, so ist unmittelbarer Einfluß des Autors der ‚Grablegung‘ auf die Antwerpener Malerschule kaum sichtbar. Seine Spur wurde verlassen zu Gunsten anderer, moderner Wege. Unter den Nachfolgern wäre Jan Massys, Quintens Sohn, zu nennen[1], der des Vaters Genrebilder copirte und nachahmte. Mit Sicherheit ist er aber erst aus späteren Werken zu erkennen, die nicht mehr in den Raum dieser Darstellung passen.

Engeren Anschluß an Quintens Stil suchte der aus Seeland gebürtige Marinus van Roymerswale, in Guicciardini’s Werk von den Niederlanden ‚Marinus van Zierikzee‘, bei van Mander ‚Marinus de Zeeuw‘ genannt, dessen Blüte erst nach 1521 zu versetzen ist. Die religiösen Darstellungen jenes Malers entbehren des historischen Charakters, und in den Genrebildern zeigt er sich trockener, naturalistischer als Quinten Massys. Mit Vorliebe stellte er den hl. Hieronymus dar, wie die Exemplare in Berlin und Madrid beweisen[2].

In Brüssel ist der nur durch einige religiöse Bilder vertretene Lancelot Blondel zu nennen, welcher 1520 für die Stadt malte, aber erst 1530 Meister wurde und 1561 gestorben ist. Er war Baumeister und Ingenieur, entwickelte aber auch, wie van Mander behauptet, als Maler vielseitige Begabung. Das hervorragendste Bild desselben finden wir in der Kathedrale von Tournay. Mehr äußerlich und decorativ gehalten sind die Altarwerke in der Jakobskirche zu Brügge, in der Kathedrale daselbst, und die Tafel des malenden Lucas in dortiger Akademie.

Zu jenen Doppelnaturen, welche der mittleren Periode altflandrischer Kunst ihr Gepräge verleihen, gehört auch der Brüsseler Maler Bernaert oder Bernard van Orley[3]. Wegweisern ähnlich zeigen sie mit dem einen Arm auf die Brüder van Eyck, mit dem anderen auf Rubens, schwankend zwischen

[1] M. Rooses nimmt im Widerspruch zu allen älteren Schriftstellern zwei Söhne an, beide des Namens Jan.

[2] Vgl. dazu Hymans, in den Schriften der Académie royale Belge, févr. 1884.

[3] A. Wauters, Bernard van Orley, sa famille et son oeuvre, Bruxelles 1893; Peinture flamande p. 145 ss. Pincharts Forschungen haben die Daten ergeben.

Gotik und Renaissance. Die neueste Forschung hat ergeben, daß Bernard van Orley als Sohn des Malers Valentin um 1490 in Brüssel geboren ist, 23. Mai 1518 bei Margarethe von Oesterreich Hofmaler wurde, 1527 entlassen, aber 1532 von Maria von Ungarn wieder angenommen worden ist und bis 1542 gelebt hat. Vasari nennt ihn Bernardo di Bruxelles[1], berichtet aber ebensowenig als van Mander, daß er unter Raffaels Schülern gewesen sei. Es wird auch angenommen, er habe zweimal Rom besucht und die Anfertigung der Tapeten in der Werkstatt des Pieter van Aelst im Auftrage Leo's X. überwacht. Sollte das ihm zugeschriebene Altarwerk der Kirche zu Güstrow, welches 1522 dort aufgestellt wurde, von van Orley herstammen, so würde dies die Annahme bekräftigen, daß der Maler erst später, vielleicht während der Zeit seiner Verbannung, 1527—1532, Italien aufsuchte. Denn von Raffaels Einfluß ist bei jenen Tafeln nicht das geringste zu spüren, während in jüngeren Werken des Malers die erkältende Formsprache der Nachfolger Raffaels sich geltend macht, wohin auch der kalt-röthliche Fleischton deutet. Der Altar zu Güstrow in Mecklenburg[2] besteht aus Schnitzwerk und Malerei; ersteres bildet das Hauptstück und füllt die Innenseiten der zwei inneren Flügel. Der Name des Schnitzers ist Jan Borman, von dem Brüsseler Urkunden melden, daß er 1490—1512 dort arbeitete und mit van Orley der S. Sebastiansbruderschaft angehörte. Es würde solche Beziehung des Schnitzers zum Maler, abgesehen von der Stilkritik, für die Autorschaft van Orley's sprechen. Die Malerei nimmt sechs Bildflächen ein und stellt uns den Autor noch im engen Zusammenhang mit der altflandrischen Kunst dar. Auf den Außenseiten die fast lebensgroßen Apostel Petrus und Paulus, im Mittelgrunde Scenen aus ihrem Leben. Auf den Innenseiten der äußeren Flügel und den Außenseiten der inneren links Maria mit Kind, rechts Katharina, dazu je drei Motive aus dem Leben der Jungfrau und der alexandrinischen Martyrin. Letztere ist die schönste der Figuren an Ausdruck, Haltung und Stoffbehandlung, ja sie gehört zu den edelsten Gebilden altflandrischer Kunst überhaupt. Diese ältere Richtung spricht sich auch in der zu Turin aufbewahrten Tafel genügend aus[3].

In der mittleren Periode nähert sich der Künstler mehr der italienischen Formsprache: Breitere Köpfe, lebhaftere Gesten, dazu auch schwerer, trüber Gesammtton und gröberer Vortrag machen sich bemerklich. Als Hauptwerk jener Epoche sieht man das von 1521 datirte Triptychon in der Galerie zu Brüssel an, dessen Mittelstück Scenen aus dem Leben Jobs vorführt. Daran schließt sich die Beweinung Christi, in derselben Galerie. Lobend nennt Wörmann[4] die im Besitze Lord Scarsdale's zu Keddleston Hall bei Derby be-

[1] Vasari VII, 583.

[2] Vgl. C. von Lützow, Zeitschrift f. b. K. XIX, 209 ff., und Dr. Schlie, Das Altarwerk zu Güstrow, daselbst 1883.

[3] Turin Nr. 318. [4] Malerei II, 516.

kindliche heilige Familie, sowie eine nach Leonardo's da Vinci Skizze ausgeführte ‚Ruhe auf der Flucht', in der Royal-Institution zu Liverpool.

Die letzte Phase der Entwicklung im Leben Bernaerts zeigt ihn ganz im Banne des erkältenden Manierismus der Nachfolger Raffaels. Davon legen das Jüngste Gericht in der Jakobskirche zu Antwerpen, mit einem würdelosen Christus, nebst den unschönen Motiven der sieben Werke der Barmherzigkeit; die heilige Familie in Dresden (Rundbild); die Disputation des hl. Norbert mit dem Ketzer Tanchelin, in der Münchener Pinakothek; zwei Altarflügel in Brüssel; die Abnahme vom Kreuz[1], in Petersburg, genügend Zeugniß ab.

Des Malers Colorit bleibt im Grunde flämisch; auch die Modetracht verläugnet nicht ihren Ursprung. In gewissen Bildern der zweiten Epoche, z. B. den Prüfungen Jobs (Brüssel), ist die Zeichnung sehr gequält, die Gestensprache übertrieben, von Maß und Geschmack wenig die Rede; in der dritten Epoche offenbart der Künstler mehr Ruhe und Haltung, z. B. bei dem Letzten Gericht in S. Jakob zu Antwerpen. Van Orley beschäftigte sich auch mit Entwürfen für Weberei, so für die ‚Jagden Kaiser Maximilians', jetzt im Louvre, und für das Leben Abrahams, in Hampton Court. Auch zu Glasbildern fertigte er Cartons, wie jene für die Kirche S. Gudule in Brüssel, mit den Portraits Karls V. und dessen Schwester Maria von Ungarn.

In derselben Zeit waren zu Brüssel auch die Coninxloo, Jan der Aeltere, Jan der Jüngere und Cornelis als Maler thätig. Von ersteren stammen der 1520 datirte Altar mit der Darstellung vom Tode Mariens, im Johannesspital zu Brüssel, und zwei Tafeln im Museum zu Rouen: Präsentatio und Christi Abschied von den heiligen Frauen. Cornelis ist durch das Bild der Eltern Mariä, von 1526 datirt, im Brüsseler Museum vertreten; von Jan daselbst ein spätes Triptychon, mit dem Hauptmotiv der heiligen Sippe. In letzterem ist von flämischer Sorgfalt kaum noch etwas zu spüren.

In Löwen findet sich Jan van Rillaer, als Kupferstecher und Maler bekannt[2]. Die Peterskirche und das Rathhaus daselbst besitzen Werke jenes Malers.

Romanische Niederländer. Franzosen.

Hauptvertreter jener Gruppe ist Jan Gossaert, nach dem Geburtsort Maubeuge im Hennegau bekannter als Jan Mabuse[3]. Vasari berichtet von ihm, er sei der erste Niederländer gewesen, der die Darstellung des

[1] Abbild. bei Wauters, Peinture flamande p. 145. Der Lübecker Altar ist von 1518.

[2] Van Even, Histoire de la peinture de Louvain, Messager des sciences, 1864, p. 311 ss.

[3] Vgl. Rombouts en van Lerius, De Liggeren etc. I, 58. Auf den Bildern signirt der Maler: ‚Johannes Malbodius.' Im Antwerpener Verzeichniß figurirt er unter dem Namen ‚Jennyn van Henegouve' (Jean de Hainaut).

Nackten aus Italien importirte[1], und van Mander erzählt im Leben Scorels, dieser habe, als er Mabuse in Utrecht aufsuchte, sein Leben kaum vor der Brutalität jenes wüsten Trinkers schützen können. Jan Gossaert ist leider als Vater jenes Geist und Herz tödtenden Manierismus in der flämischen Kunst zu betrachten, der nur zu bald Eingang fand, die nationale Entwicklung schädigend. Es ist dieser Verrath an der heimischen soliden Tradition um so mehr zu bedauern, da die Jugendwerke des Malers zu dem Besten gehören, was die altniederländische Malerei hervorbrachte, wenigstens nach technischer Seite hin; denn Künstler von echtem Sinn und Gemüth ist Jan Gossaert niemals gewesen, sonst hätte er nicht sein Wesen in erborgten Formen aufgehen lassen.

Geboren 1470, taucht er 1503 in Antwerpen auf und reist 1508 mit Philipp von Burgund nach Italien, als dieser von Maximilian zum Gesandten bei Julius II. ernannt war. Etwa zehn Jahre lang hat Mabuse dort die südliche Kunstform studirt, die er in sein Naturell aufnahm und in solcher Art reproducirte, daß das wenige von Empfindung, was er anfangs besessen, nun gänzlich ertödtet wird. Als des Malers Protector, Philipp von Burgund, zum Bischof von Utrecht ernannt wurde, folgte er diesem nach Holland und blieb von ihm vielfach beschäftigt, denn jener war sehr kunstliebend[2].

Nach dem Tode seines Gönners folgte er 1528 dessen Verwandten, Adolf von Burgund, nach Middelburg in Seeland, wo Jan van Scorel und Lambert Lombard sich ihm anschlossen. Zuletzt kehrte er nach Antwerpen zurück, wo er 1541 gestorben ist[3].

In den frühen Werken Jan Gossaerts offenbart sich die Einwirkung G. Davids. Technisch sind sie sehr gediegen: das Colorit hat noch die Pracht der alten Schule, auch die Conturen sind sicher gezogen; aber was sich schon früh bemerklich macht, das ist das äußerliche Wesen, eine Leere des Herzens, welche den Maler disponirte, endlich alle Originalität aufzugeben. Dieser Epoche gehören an: das Hauptwerk, Anbetung der Könige, jetzt im Besitz von Lord Carlisle in Castle Howard; die thronende Madonna im Museum zu Palermo, und jene am Brunnen, in der Ambrosiana von Mailand. Auch in den Miniaturen seiner Hand des Breviers Grimani zu Venedig wird noch

[1] Vasari (VII, 584) bemerkt: ‚Fu quasi il primo che portasse d'Italia in Fiandra il vero modo di fare storie piene di figure ignude e di poesie; è di sua mano in Silanda (Zeeland) una gran tribuna nella badía di Mildeborgo.'

[2] Ueber Philipp von Burgund vgl. Freher, Ss. rer. germ. III, 186 s.: ‚Nihil magis eum Romae delectabat quam sacra illa vetustatis monumenta, quae per clarissimum pictorem Joannem Gossardum Malbodium depingenda sibi curavit.' ‚In patriam reversus . . . quaesierat sibi magnis expensis pictores et architectos primi nominis, Jacobum Barbarum Venetum et Joannem Malbodium, nostrae aetatis Zeuxim et Appellem.'

[3] Van Even, L'ancienne école de peinture de Louvain p. 121. Siret, Journal des b. a. 1879, p. 47.

Jan Gossaert, Der hl. Lucas (rechte Hälfte).
Dom zu Prag. (Zu S. 919.)

die ältere Richtung beibehalten. Später bildet sich auf Mabuse's Gemälden Renaissance-Architektur in solch üppiger Pracht heraus, daß die Handlung davon ganz erdrückt wird, ja die Figuren nur zur Staffage herabsinken. In der miniaturartigen Behandlung bis zur Ferne hin erinnern sie jedoch mehr an die Art italienischer Quattrocentisten, als der modernen großen Meister. So jene in der Hauptsache bedeutungslose, im Beiwerk glänzend ausgestattete Tafel des ‚die Jungfrau malenden hl. Lucas' im Prager Dom[1]. Dasselbe Motiv nochmals im Wiener Belvedere. Als Hauptwerk des Malers in der Brüsseler Galerie betrachtet man den Flügelaltar, dessen Haupttafel Christus bei Simon dem Pharisäer darstellt[2]; auch hier erdrückt die architektonische Decoration alle Würde des Gegenstandes. Zu Lebzeiten des Malers ward besonders dessen große Kreuzabnahme, in der Kirche zu Middelburg, hoch geschätzt, welche auch Dürer 1520 besucht hatte. Er berichtet im Tagebuch[3]: ‚Von dann fuhr ich gen Mitelburg, do hat in der abtey Johann de Abus eine große taffel gemacht, nit so gut im hauptstreichen als im gemähl.' Vasari kannte nur dieses Bild von Jan Gossaert, welches im Brande der Kirche 1568 unterging. Madonnenbilder beglaubigten Ursprungs, d. h. Thronhallen mit Staffage, finden wir in München, zu Paris im Louvre, in Madrid, der Sammlung des Kunstvereins zu Münster in Westfalen. Auch der Ecce-homo im Antwerpener Museum scheint beglaubigt, wird aber neuerdings als Copie angesehen. Völlig ungenießbar zeigt sich Gossaert in den lebensgroßen Gestalten von Adam und Eva, wie wir sie zu Hampton Court und in Berlin[4] finden, oder den mythologischen Darstellungen in Berlin, München. Dieser kalte Classicismus wirkt geradezu abstoßend. Von der besten Seite erscheint er jedenfalls im Genre, wo das Betonen des Beiwerks eher angebracht ist, so bei der ‚Goldwägerin', im Museum zu Berlin. Auch tüchtige Bildnisse hat er geliefert; wir begegnen solchen in Hampton Court, in der Londoner Nationalgalerie und im Louvre.

Auf dem Boden heimischer Tradition, speciell des Gerard David, bleibt der aus Dinant im oberen Maasthal gebürtige, 1515 in die Antwerpener Gilde recipirte Joachim Patinir[5]. Er bildet vornehmlich die Landschaft

---

[1] A. Woltmann, Dürer und Mabuse in Prag, in: Aus allen vier Jahrhunderten, Berlin 1878, S. 28 ff.

[2] Von Scheibler dem Hendrik Bles zuerkannt. Brüssel, Galerie Nr. 15.

[3] Ausgabe von Leitschuh S. 70. Auch bei Frau Margareth hat Dürer ‚gut ding von Johannes' (und Jakob Walchs) gesehen. Es ist dies kein anderer als Johannes Mabuse. Vgl. S. 87 des Tagebuchs.

[4] Berlin Nr. 661. Daselbst unter Nr. 642 Copie des Bildes in Hampton Court.

[5] Al. Pinchart, Notes et additions à l'ouvrage de Crowe & Cavalcaselle: Les anciens peintres flamands II, p. CCLXXX. Guicciardini, in der Antwerpener Ausgabe 1567, S. 137. Justi, in der Zeitschrift f. b. K. XXI (1886), 93 ff. Vasari (VII, 583) nennt ihn ‚Giovachino di Patenier di Bovines'.

aus und behandelt das Figürliche nur als Staffage. Aber auch auf diesem Gebiete präsentirt er sich mehr als fleißiger Durchbildner von vielen Einzelmotiven im Sinne des Stilllebens denn als poetischer Künstler von einheitlicher Auffassung. Ja seine Landschaften bilden ein wahres Conglomerat heterogener Details, der Alpennatur wie des Tieflandes, vermischt mit unendlichen Fernsichten von kaltem, blaugrünem Ton.

Dürer gedenkt mehrmals im Tagebuch dieses Künstlers und nennt ihn ‚den gut landschafftmahler‘, der ihn ‚auf sein hochzeit geladen‘ und ihm ‚alle ehr erbotten‘ [1]. Von Patinirs Leben wissen wir, daß er in erster Ehe mit Francisca Buyst vermählt war und 1520 ein Haus kaufte. 1521 schloß er die zweite Ehe [2]. Daß Dürer mit ihm so geselligen Umgang pflegte, wie mit keinem anderen der Antwerpener Maler, dürfte für Patinirs soliden Charakter sprechen, obgleich man ihm viel Uebles nachgesagt hat. Auch Quinten Massys gehörte zu dessen Freunden.

Des Malers signirte Bilder sind: die Flucht nach Aegypten, mit felsiger Scenerie, jetzt in Madrid; die Taufe Christi, im Belvedere zu Wien, mit sehr kunstvoll aufgebauter Flußlandschaft, aber dürftigen Hauptfiguren; der hl. Hieronymus, zu Karlsruhe; die Versuchung des hl. Antonius, in barocker Felsenwildniß, der Galerie zu Madrid [3] angehörig. Von den dort ihm zuerkannten sieben Bildern mögen von ihm noch stammen: die Flucht nach Aegypten; der hl. Hieronymus in der Felsengrotte; Darstellung des Paradieses und der Hölle [4]. Auch in Berlin findet sich das Motiv der Flucht nach Aegypten; die Galerie Liechtenstein zu Wien besitzt eine Kreuzigung. Zweifelhaft sind die Bilder in der Londoner Nationalgalerie.

An Patinir reiht sich Hendrik Bles, den die Italiener Civetta nannten, wegen des Käuzchens, das er als Monogramm auf den Bildern anzubringen pflegte [5]. Derselbe wurde zu Bouvignes, gegenüber Dinant, geboren und scheint bis zur Mitte des Jahrhunderts gelebt zu haben [6]. Ausgehend von dem signirten Bilde, einer Anbetung der Könige, in der Pinakothek zu München [7], finden wir in Bles zunächst den Architektur- und Landschaftsmaler, dessen langgestreckte Figuren nicht von manierirter und phantastischer Auffassung frei sind. Das Verkündigungsbild in derselben Galerie; die Anbetung der Könige

---

[1] Vgl. S. 54. 77. 81. 85. 88 der Ausgabe von Leitschuh.

[2] S. 81 a. a. O. Es war dies des Malers zweite Vermählung 1521 mit Johanna Noyts.

[3] Madrid Nr. 1523. [4] Madrid Nr. 1519. 1522. 1524.

[5] Auf dem Münchener Bilde nennt sich der Autor ‚Henricus Blesius‘. Es muß daher der Familienname Bles gewesen sein. Van Manders gekünstelte Herleitung von ‚met de bles‘ ist zu verwerfen.

[6] A. Michiels, Histoire etc. IV, 421 ss. A. Bequet, H. Bles, peintre bouvignois (Annales de la Société archéol. de Namur, 1863, VIII, 59 ss.; IX, 60 ss.). J. Helbig, Histoire de la peinture dans l'ancien pays de Liège, 1873.

[7] München Nr. 683. Das Verkündigungsbild Nr. 681.

zu Madrid; die Kreuzigung in London; eine Madonna in den Uffizien[1] gehören ebenfalls der frühen Epoche des Malers an. In der Spätzeit ahmt derselbe auch die Italiener nach. Manche der dem Patinir zugeschriebenen Landschaften mögen, wie Scheibler annimmt, Jugendbilder des Hendrik Bles sein, so jene zu Madrid[2]; die mit dem hl. Christophorus, in der Londoner Nationalgalerie; auch jene im Wiener Belvedere, mit einer Ruhe auf der Flucht. Dieser Maler hat in der Landschaft nicht den kalten, blaugrünen Ton Patinirs, sondern geht mehr ins Bräunliche, hält aber zunächst noch die tupfende Art in Ausführung von Laubmassen fest. Dieser früheren Zeit gehören an: in Berlin eine Rast auf der Flucht und das Portrait mit der Landschaft[3]; das Hubertusbild in Nürnberg. In späteren Werken zeigt de Bles größere Breite des Vortrags, zugleich aber unsichere Formgebung und rauhere Farbentöne. Landschaften jener Zeit sind sehr häufig, besonders in Italien, wo der Maler geschätzt war, wie schon van Mander berichtet; andere in Wien, Namur, Dinant[4]. Sehr flüchtige Behandlung ergibt auch die von van Mander citirte Landschaft in Dresden. Der Dogenpalast zu Venedig besitzt ein sehr umfangreiches Höllenbild.

Zu Douai, im Gebiete von Artois, lebte im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts Jean Bellegambe, dessen schon Guicciardini Erwähnung thut[5]. Zwanzig Jahre hindurch war er für seine Vaterstadt thätig. Sein Hauptwerk, die Anbetung der heiligen Trinität, entstand 1520 für das Kloster von Anchin und befindet sich jetzt nach manchen Schicksalen in der Kirche Notre Dame daselbst[6]. Wir lernen ihn hier als Vertreter der älteren Richtung kennen, welcher nur in sehr freigebig angebrachten Architekturen der Renaissance huldigt. Im Museum zu Douai noch zwei Tafeln dieses Malers, Scenen aus dem Leben der Eltern Mariä vorführend. Nach Wörmann befänden sich in der Kathedrale zu Arras zwei Triptychen von bester Erhaltung, welche ebenfalls Bellegambe zugehörten; dazu käme noch das Altarstück der Berliner Galerie, mit der Haupttafel des Jüngsten Gerichts[7].

Gegen 1494 erscheint zu Brügge der Maler Jean Prevost, aus Mons im Hennegau stammend, dem es gelang, bald zu Brod und Ansehen zu kommen. Von seinen Lebensverhältnissen ist nichts bekannt. 1529 starb er zu Brügge in guten Verhältnissen[8]. Die dortige Akademie besitzt von ihm

---

[1] Florenz Nr. 698. [2] Madrid Nr. 1520. [3] Berlin Nr. 624. 630.

[4] Sammlung Henry.

[5] A. Wauters, Jean Bellegambe de Douai, Bruxelles 1861. Asselin et Dehaines, Recherches sur l'art a Douai, 1863. Vasari (VII, 583) nennt ihn ‚Giovanni Bellagamba di Dovai'.

[6] Abbild. bei Wauters, Peinture flamande p. 125. Vgl. Siret, Dictionnaire histor. et raisonné des peintres, Bruxelles 1881.

[7] Berlin Nr. 641. Vgl. Woltmann und Wörmann, Malerei II, 526.

[8] James Weale, Catalogue de l'Académie de Bruges, 1861, p. 27.

ein Letztes Gericht, das den Maler zweiten Ranges verräth, der mit vollem Herzen noch auf dem Boden heimischer Tradition steht und nur ungern von diesem Pfade zu Gunsten weniger Concessionen an neuere Auffassung abweicht. Die gesammelte Haltung, der ernste Zug in den Köpfen jenes Bildes verrathen einen strebsamen Künstler.

Von Pierre des Mares besitzt die Münchener Pinakothek den 1517 datirten großen Flügelaltar, mit dem Hauptbilde der Kreuzigung. Dem Namen nach müßte der Künstler aus den französischen Niederlanden herstammen; dem Stile nach zeigt das Bild Anlehnung an die Kölner Schule.

Flandrischen Ursprung hat auch die Familie der Clouet, welche in Frankreich ansässig wurde und dort Ruhm gewann [1]. Nachdem schon Jehan Fouquet sich an der flämischen Kunstsprache herangebildet, setzte ein brabantischer Maler dessen Richtung fort und wurde das Haupt einer berühmten Schule. Jehan der Aeltere war aus Brüssel; man findet ihn 1475 für Karl den Kühnen malend und 1499 für seine Vaterstadt thätig. Dessen Sohn Jehan, genannt Jehannet, wurde vermuthlich auch zu Brüssel geboren und zwar gegen 1475; er lernte dort die Malerei und wanderte nach Tours, dann nach Paris, wo er 1518 in den Hofdienst Franz' I. trat. Bis 1540 hat er gelebt. Beglaubigte Werke haben sich von ihm nicht erhalten; wahrscheinlich gehören ihm aber die noch alterthümlichen Portraits im Stile seines Sohnes. Man findet in den Uffizien das zierliche auf Pergament entworfene Reiterbildniß des französischen Königs, welches mit der Naivität flämischen Stils doch französische Eleganz verbindet. In Versailles das Brustbild Franz' I.; in Hampton Court das der Eleonore de France; in der Royal Institution zu Liverpool jenes der Margarethe von Valois.

François Clouet, Jehannets Sohn, wurde gegen 1500 in Tours geboren und setzte den Ruhm seines Vaters nicht nur fort, sondern verdunkelte ihn auch durch eigene Werke. Manche Bildnisse des Künstlers sind noch vorhanden; die historischen Compositionen im Palais Luxembourg aber gingen unter. Es ist mehr Manier und Eleganz in den Werken dieses jüngeren Clouet, aber doch noch viel solide Tüchtigkeit. Das bedeutendste derselben ist das signirte lebensgroße Portrait Karls IX., jetzt im Belvedere zu Wien. Der Louvre besitzt eine Wiederholung; dort auch das Bildniß der Königin Elisabeth. Während so die Clouet den Grundcharakter solider niederländischer Kunstrichtung nicht verläugnen, wird die einheimische Historienmalerei Frankreichs durch die von Franz I. importirten Italiener ganz in die Wege des oberflächlichen Classicismus gedrängt.

---

[1] De Laborde, Les Ducs de Bourgogne II, 228. Pinchart, Notes et additions aux anciens peintres flamands etc. II, p. CCLI. Ed. Fétis, Les peintres belges à l'étranger.

Maler in Holland.

Hier tritt uns zunächst in der Gestalt des Hieronymus van Aken eine originale Künstlerkraft entgegen[1]. Der Name Hieronymus van Bosch, unter dem er bis zu Pincharts Entdeckung der Familie ausschließlich bekannt war, stammt von Hertogenbosch, jener Stadt des alten Brabant, wo der Maler zwischen 1460—1466 geboren war und den größten Theil seines Lebens zubrachte. Als Vater jener phantastischen, satirischen und sittenbildlichen Kunst, die in Peter Brueghel und den Teniers ihre Fortsetzung erlebt hat, ja in gewissen Bildern auch als Vorläufer des Adrian Brouwer und Jan Steen verdient er wohl die Beachtung kunstgeschichtlicher Kritik. Van Mander berichtet, Hieronymus habe für die S. Johanniskirche in seiner Vaterstadt alttestamentliche Scenen gemalt; aber diese sind im Bildersturm untergegangen, ebenso auch diejenigen, welche Zanetti im Dogenpalast zu Venedig sehen konnte. Die Galerie in Madrid rühmt sich, sieben Bilder von diesem Maler zu besitzen, von denen jedoch die neuere Kritik ihm nur drei bis vier zuerkennen will[2]: eine Anbetung der Könige, die Versuchung des hl. Antonius, dazu etwa noch den Sündenfall und die Allegorie[3]. In Neapel finden wir dann noch die heilige Familie, nebst Katharina und Barbara. Der phantastische Charakter des Malers kommt am besten in den Schrecknissen des Jüngsten Gerichts zur Geltung, welches die Wiener Akademie[4] besitzt, sowie in den nach seinen Bildern gefertigten Kupferstichen. Zumal bei Schilderung der Höllenqualen verliert sich die Darstellungskraft des Malers ins Dämonische und Spukhafte. An Ungethümen, Teufelsfratzen, Marterscenen und kalter Grausamkeit ist so viel und alles so ernsthaft, überzeugend und gründlich vorgetragen, als habe der Maler den visionären Blick wirklich in die höllischen Abgründe ewiger Qual versenkt. Besonders die Zusammensetzungen der Teufelskörper aus verschiedenen Thiergebilden überragen alles, was die Kunst vordem an solchen Motiven erfunden hatte. Schongauers hl. Antonius bleibt sicherlich matt dagegen. Dazu wirkt das energische, transparente Colorit mächtig, die Schrecken zu steigern.

Des Hieronymus Figuren haben gedrungene Anlage, wie sie die holländische Kunst bevorzugt. Heilige Motive gelingen ihm nicht, die Typen

---

[1] Pinchart, Archives des arts, Gand 1860, I, 267. T. v. Westrheene, in Mayers Künstlerlexikon I, 90 ff.

[2] Woltmann und Wörmann, Malerei II, 529.

[3] Madrid Nr. 1175. 1176. 1179. 1181. Vgl. auch Clément de Ris, Le Musée royale de Madrid, Paris 1859, p. 91.

[4] Copie in Berlin. Der Anonymus des Morelli (S. 102 der cit. Ausg.) erwähnt mehrere Bilder von Bosch, die er zu Venedig im Hause des Cardinals Grimani fand: ‚La tela d' inferno con la gran diversità de monstri fo de mano de Hieronymo Bosch, la tela delli sogni fo de man de listesso. La tela della Fortuna con el ceto che ingiotte Giona fo de man de listesso.‘

sind dafür zu derb und niedrig. Aber er malt mit sicherer Hand und versteht, durch warmen Gesammtton dem Colorit stets Einheit zu geben. Hieronymus lebte bis 1516.

In Haarlem finden wir den tüchtigen Maler Jan Mostaert, der schon seit 1500 und dann bis 1549 in Thätigkeit ist[1]. Van Mander spricht sich lobend über ihn aus, besonders über seine Bildnisse. Waagen[2] nennt als einzige beglaubigte Werke die zwei Portraits im Antwerpener Museum. Es hat sich aber herausgestellt, daß dieselben nicht Frank van Borselen und Jacqueline von Bayern darstellen, die Jan Mostaert, nach van Mander, gefertigt haben sollte; somit besitzen wir überhaupt nichts Gesichertes von jenem Künstler. Die Mater dolorosa in der Kirche Notre Dame zu Brügge erklärt Waagen für das bedeutendste Bild desselben. Jedenfalls ist sie im Ausdruck des Schmerzes tief empfunden, ja die kleineren Bilder der sieben Leiden Mariä rund herum sind theilweise recht schön und des Gegenstandes würdig. Sollte die Tradition, welche auf Mostaert als Autor dieser Tafel deutet, wahr sein, so träte er hier als ein Maler vor uns hin, der noch in später Zeit sich edles und reines Gefühl zu bewahren vermochte. Gehen wir von dieser Mater dolorosa aus als dem einzigen Werke, das sich mit dem Künstler, wenn auch in schwache Verbindung setzen läßt, so gehörten dazu: die Madonna in Berlin[3]; Anbetung der Könige[4]; Beschneidung; Ruhe auf der Flucht[5]; heilige Familie in München; in Antwerpen: Maria mit dem Kinde, von Engeln, Propheten und Sibyllen mit Spruchbändern umgeben; im Dom zu Lübeck das große Altarwerk, dessen Mitte Anbetung der Könige, Inneres der Flügel Geburt und Flucht nach Aegypten darstellen. Maria hat hier immer den hohen Ausdruck von Frömmigkeit, welcher die weiblichen Köpfe des Malers anziehend macht. Besonders reich und sorgsam stattete derselbe auch die landschaftlichen Hintergründe aus[6]. Ob dieser tüchtige Künstler aber mit dem Jan Mostaert des van Mander in Haarlem identisch ist, muß unentschieden bleiben.

Nach Haarlem gehört auch jener Jan Joest, welcher die Tafeln am Hochaltar der Kirche zu Calcar gefertigt hat[7].

In Leyden wäre Cornelis Engelbrechtsen zu nennen. Er ist 1468 geboren, wird zuerst 1499, dann 1522 in den Urkunden genannt und lebte bis 1533. Als Lehrer des berühmten Lucas van Leyden hat er am Ruhm desselben Antheil genommen. Nur zwei von van Mander sichergestellte

---

[1] A. van der Willigen, Les artistes de Haarlem, Haarlem 1870, p. 228 ss.

[2] Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttg. 1862, I, 143.

[3] Berlin Nr. 554. [4] München Nr. 639. [5] Das. Nr. 646.

[6] Im Brüsseler Museum noch zwei Seiten eines Altarflügels (Nr. 386. 387); im Wiener Belvedere eine ‚Ruhe auf der Flucht‘ in stattlicher Landschaft, und ein männliches Portrait (II, 2, 75 und II, 2, 49).

[7] A. van der Willigen, Les artistes de Haarlem p. 54.

Werke dieses Malers haben sich aus dem Bildersturm gerettet: jener Flügelaltar, dessen Mitte die Kreuzigung darstellt — während auf den Seiten die symbolischen Vorbilder, das Opfer Abrahams und die eherne Schlange, auftreten [1] —, sowie die Klage um den Leichnam des Herrn, von kleineren Grisaillebildern umkränzt [2], beide Werke jetzt im städtischen Museum zu Leyden. Die Conturen sind noch hart, der Fleischton ist braun, die Zeichnung mäßig. In den Köpfen der Frauen herrscht ein nicht ungefälliger, aber doch einförmiger Typus; die Wirkung des Colorits ist bunt.

Lucas van Leyden.

Lucas Jacobsz, genannt Lucas van Leyden, ist daselbst 1494 als Sohn eines Malers geboren [3]. Er war ein frühreifes Talent, das namentlich auf dem Gebiete des Kupferstiches weitgehenden Ruhm erlangte, obwohl seine Wirksamkeit nicht so populär und epochemachend wurde als diejenige Albrecht Dürers, da ihm die große innere Anschauung mangelte. Lucas erhielt von seinem Vater Hugo den ersten Unterricht, dann kam er zu Engelbrechtsen, trat aber schon 1508 mit einem Kupferstich vor die Oeffentlichkeit. 1515 schloß er den Ehebund mit einer aus der Familie Boschhuizen, die ihm ansehnliche Mitgift zubrachte. Es ist wohl anzunehmen, daß jetzt günstige Vermögensverhältnisse den Plan, die Provinzialstadt Leyden mit einem größeren Orte zu vertauschen, zur Reife brachten, denn 1521 erscheint er in Antwerpen, dem Mittelpunkt niederländischen Handels und wird als ‚Lucas de Hollandere scildere' in die Gilde des hl. Lucas aufgenommen. Hier empfing er auch den Besuch Dürers, welcher von ihm berichtet [4]: ‚Mich hat zu gast geladen maister Lucas, der in Kupffer sticht, ist ein kleins männlein und bürtig von Leyden.' Lucas blieb nicht lange in Antwerpen. 1527 trat er eine Reise in die südlichen Niederlande an, wo ihm viele Ovationen bereitet wurden. Aber die Festmahle sagten der an Arbeit und regelmäßiges Leben gewöhnten schwächlichen Natur des Malers nicht zu; tiefgeschädigt kehrte er zurück und lebte unter manchen Beschwerden nur noch bis 1533. Nicht mehr als 39 Lebensjahre waren ihm beschieden. Lucas vermochte nicht die Kunst auf jener edeln Höhe zu erhalten, welche ihr die van Eyck angewiesen: er ist durch und durch profan, in erster Linie Genremaler. Die Objecte seiner Darstellung treten meist gewaltsam und manierirt auf, die Köpfe sind durchschnittlich von häßlichem und einförmigem Typus, der Ausdruck bleibt oft gänzlich apathisch

[1] Waagen, Handbuch S. 149. [2] Taurel, Christelijke Kunst II, 189.

[3] Karel van Mander, Het Leven etc. (Ausg. von 1764) I, 67 ff. Dazu Vasari V, 406 ss. A. Rosenberg, in Dohme's Kunst und Künstler 15 und 16, S. 3 ff. Waagen, Handbuch I, 155 ff. W. Evrard, Lucas de Leyde et Albert Dürer, la vie et les oeuvres de Lucas de Leyde etc., Bruxelles 1884.

[4] Tagebuch, Ausg. von Leitschuh S. 87.

und reizlos. Nur selten vermag er rechte Theilnahme zu wecken, seine Gestalten aus innerer Lebenskraft heraus wirken zu lassen, von der Nothwendigkeit ihres Daseins zu überzeugen. Gewöhnlich sind es nur Statisten, die ihre Rolle matt und gequält aufführen. Indes fand seine Kunstsprache durch die meisterhafte Behandlung des Stiches Eingang und viele Nachfolge. In Scenen aus dem Volksleben bewegt sich des Künstlers Natur augenscheinlich am wohlsten; ideale Gegenstände widerstrebten ihr gänzlich. Tritt hierzu aber die Nachahmung italienischer Formen, so wird mit den plumpen Gestalten nackter Körper leicht die Caricatur vollendet.

Echte Bilder des Lucas sind ebenso selten, als die von anderen Malern nach den Kupferstichen gefertigten zahlreich auftreten. Bei der kurzen Lebensdauer und der steten Kränklichkeit des Meisters in den letzten Jahren wird dies erklärlich.

Betrachten wir zunächst das ‚Jüngste Gericht' im Rathhause zu Leyden, so muß uns hier sofort auffallen, wie sehr der Künstler hinter seiner Aufgabe zurückbleibt. Die große Fläche wirkt nicht nur äußerst leer, die Composition stillos, sondern auch die Köpfe präsentiren sich, dem Ernst des Gegenstandes unangemessen, nüchtern und apathisch. Dafür kann auch sorgfältige Zeichnung nicht entschädigen. Besser die auf den Außenseiten der Flügel dargestellten Apostel Petrus und Paulus in Landschaften.

Unter den beglaubigten Werken nimmt das Madonnenbild in München, mit der hl. Magdalena und dem Stifter, den bevorzugten Platz ein. Wie van Mander berichtet, war es ursprünglich ein Diptychon; jetzt ist es zur Tafel umgestaltet, auf deren Rückseite sich immer noch die zum Altar gehörige Verkündigung Mariä befindet. Die Figuren sind zwar, bis auf des Stifters recht lebendiges Porträt, ohne besonderen Ausdruck, die Behandlung ist aber sorgfältig, das Colorit, den matten Fleischton ausgenommen, prächtig. Das vielleicht einzige noch vorhandene Beispiel der Technik in Wasserfarben, deren van Mander gedenkt, befindet sich in der Sammlung der Wiener Akademie. Es stellt die Sibylle von Tibur dar, welche den Kaiser Augustus auf die in der Höhe schwebende Gestalt der Jungfrau Maria mit dem göttlichen Kinde aufmerksam macht. Die Figuren sind hier zwar recht lebendig, wirken in der geschnörkelten Modetracht aber doch wie Caricatur. Wie das Genre dem Maler viel näher lag, erkennen wir zunächst aus der beim Grafen von Pembroke in Wiltonhouse befindlichen Tafel der am Tische zum Spiel versammelten Gesellschaft, mit ziemlich ausdrucksvollen Köpfen. Vielleicht gehört dem Maler auch die ‚Schachpartie' im Berliner Museum und der hl. Hieronymus daselbst. Echte Werke sind ferner: Moses, aus dem Felsen Wasser schlagend, in der Villa Borghese zu Rom; eine Anbetung der Könige im Buckingham-Palast zu London [1], vielleicht auch jene Kreuzigung beim Consul

[1] J. P. Richter, Kunstchronik XVI, 310.

Lucas van Leyden, Kaiser Maximilian. Kupferstich. (Zu S. 927.)

Weber in Hamburg. Waagen nennt dann noch eine Kreuzigung in der Galerie Liechtenstein zu Wien und als das bedeutendste der Galeriebilder jene Heilung des Lahmen in der Petersburger Ermitage, deren auch van Mander Erwähnung thut. Der Schwerpunkt liegt hier auf der trefflich durchgeführten Waldlandschaft.

Die Richtung des Lucas van Leyden prägt sich am deutlichsten in den Stichen aus, deren Bartsch und Passavant 177 anführen [1]. Technisch verrathen diese Blätter Gefühl für die Feinheiten der Linie, des Schattens, der Luftperspective, ja sie sind zum Theil außerordentlich weich und malerisch behandelt; was uns aber oft abstößt, sind die häßlichen Typen, die manierirten, langgestreckten oder verdrehten Körper, die Trivialität der Auffassung heiliger Objecte, der Mangel an Geschmack. Die Extremitäten sieht man oft plump, die Augen zugekniffen, die Bewegungen meist übertrieben, die Falten schlaff und bedeutungslos. Als Jugendwerke sind die Blätter: Lazarus (B. 42), von 1508, dann die Versuchung des hl. Antonius, von 1509 (B. 117), und die Bekehrung Pauli, eine genrehafte Composition aus derselben Zeit (B. 107), merkwürdig. Lucas zählte damals erst 15 Jahre! Dann folgen die Ausstellung Christi (B. 71), ein sehr figurenreiches Motiv mit vieler Architektur in nicht minder genreartiger Auffassung, und das Milchmädchen (B. 158). In der folgenden Epoche wächst der frühreife Stecher mehr aus den Unebenheiten in breitere Formgebung hinein, es wird aber auch das realistische Moment oft sehr derb ausgeprägt. Von 1513 stammt die Anbetung der Könige (B. 37); von 1516 der hl. Hieronymus (B. 113) und das nicht übel gezeichnete Blatt der hl. Anna und Maria mit dem Kinde (B. 79), dessen Körper recht lebensvoll bewegt ist. Die große Kreuzigung (B. 74) von 1517 zeigt den Schwerpunkt schon ganz auf der Landschaft. Zu den besten Blättern gehören: Esther vor Ahasverus (B. 31), von 1518, natürlicher in der Auffassung, sowie frei von Manier, und die Ankunft des verlorenen Sohnes (B. 78), mit landschaftlicher Ferne. Eine bessere Christusgestalt finden wir auf dem Blatt der Geißelung (B. 48); desto trauriger ist der Typus des Herrn auf der Dornenkrönung (B. 69). Nicht ohne Würde, bis auf die zugekniffenen Augen und die formlose rechte Hand, präsentirt sich der Heiland mit der Weltkugel (B. 86). Niedrige Typen zeigt die Folge der Apostelgestalten; eine wahre Caricatur des nordischen Philisters aber bietet der bebrillte hl. Marcus (B. 100), von 1518. Gegen 1520 hin zeigt sich bei Lucas das Bemühen, sich mehr der Art Dürers zu nähern. Hierher gehört der sonderbare Stich: Magdalena als Weltkind in üppiger Gesellschaft (B. 122), und das in jeder Hinsicht am meisten befriedigende Blatt: Kaiser Maximilian I. (B. 172), welches auch K. van Mander für den besten Stich

[1] Bartsch, Le peintre graveur VII, 331 ss., und Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Lucas de Leyde. Passavant p. 3 ss.

des Lucas erklärte. 1521 entstand die Passion (B. 43—56), mit sehr derben, unerquicklichen Motiven ausgestattet; 1523 die sehr häßliche Madonna (B. 84), dem Kinde eine Blume zeigend, dabei ein alter, unschöner Engel. Ein recht freundliches Christuskind finden wir auf einem anderen Madonnenbilde (B. 82). Spätere Genrestücke aus dem unteren Volksleben treten oft roh und formlos auf, manche possenhaft, widerwärtig, ohne jeden künstlerisch versöhnenden Zug. 1525 erschien des Lucas Selbstportrait. Dann geräth er in den Bann Marcantons und verfällt dem traurigsten Absturz in den Manierismus. Passavant nennt auch eine Anzahl von Holzschnitten, denen Entwürfe des Malers zu Grunde liegen.

In Amsterdam lebte Meister Jacob Cornelisz, dem erst die neuere Kritik nach Entdeckung des Monogramms verdiente Würdigung seines ernsten Strebens hat zu Theil werden lassen [1]. Das früheste Bild dieses Malers ist vom Jahre 1506; das späteste Datum findet sich in einer Zeichnung von 1530 [2]. Die Formgebung ist bei ihm noch streng und alterthümlich, dabei doch realistisch; an Schönheitssinn fehlt es auch gänzlich, ja besonders die Kinder sind meist von abschreckender Häßlichkeit. Aber der treuherzige Ausdruck und Ernst der Auffassung machen vieles wieder gut, denn hier hat der Maler noch die alte Tüchtigkeit der van Eyck'schen Schule bewahrt. Namentlich bei ruhigen Darstellungen ist der Ausdruck voll Kraft und Innigkeit, wie besonders die Heiligen auf dem Wiener Altar darthun. Das Colorit ist warm, energisch, die landschaftliche Umgebung mit Vorliebe behandelt. Meister Jakob steht übrigens nicht im Zusammenhang mit einem der damaligen flämischen Künstler.

Datirt sind aus der Frühzeit: das Bild mit der Stifterfamilie in Berlin, von 1506, und Christus als Gärtner vor Magdalena, von 1507, in der Galerie zu Kassel [3]. Etwa gleichzeitig die große Anbetung der Könige im erzbischöflichen Museum zu Utrecht; der Altar in der Ambraser Sammlung; das Portrait im Belvedere. Das Kasseler Bild, früher Schäufelin genannt, zeigt die gedrungene, unschöne Gestalt Christi, mit aufgestülpter Nase, vor der im strengsten Modecostüm sich präsentirenden Magdalena von ältlichem Typus. Aber das Gefühl ist ehrlich und naiv vorgetragen, der Eindruck überzeugend.

Das Wiener Belvedere ist im Besitz des sehr prächtigen Hieronymusaltares, von 1511 datirt [4]. In der Mitte der Heilige, dem Löwen einen

---

[1] Derselbe scheint seine Bilder erst mit den zwanziger Jahren monogrammirt zu haben, während sich die Signatur auf den Holzschnitten schon von 1510 an findet.

[2] Waagen hatte diesen Künstler zum Westfalen gemacht (Handbuch I, 286). Dagegen W. Schmidt, Kunstchronik XV, 579. Bode, Repert. IV, 298. Besonders L. Scheibler, Die Gemälde des Jakob Cornelisz von Amsterdam, Jahrb. der Preuß. Kunstsamml. III (1882), 13 ff.

[3] Kassel Nr. 40. [4] Wien II, 1, Nr. 47.

Dorn aus dem Fuße ziehend; an den Seiten die Stifter, in der Landschaft Motive aus dem Leben des Hieronymus. Die inneren Flügel enthalten auf beiden Hälften, die äußeren auf der inneren Partie eine Anzahl sehr trefflicher Heiligenfiguren. Die Außenseite stellt die Messe Papst Gregors vor; alles ist von bewundernswerther Sorgfalt der Ausführung.

In Neapel finden wir eine Geburt Christi, dem Jahre 1512 entstammend[1]: Unter Ruinen wird das am Boden liegende Kind verehrt, während eine große Zahl von Engeln das Gloria anstimmt. Zu den Seiten die Stifterpaare mit ihren Schutzheiligen; auch hier sorgfältige Durchbildung aller Einzelheiten. Es seien ferner genannt: In der fürstlich Bückeburg'schen Sammlung der Ahrensburg bei Hameln die heilige Familie mit Joachim und Anna in Landschaft; in Wörlitz der Abschied Christi von den heiligen Frauen; in Berlin die Anbetung der Könige, besonders aber das Altärchen[2] mit der Jungfrau, dem Kinde und musicirenden Engeln, innen St. Augustin mit dem Stifter, rechts St. Barbara mit der Stifterin, außen die hll. Anna und Elisabeth von Thüringen; in der Galerie des Haag Salome mit dem Haupte des Johannes[3], und in der Sammlung des verstorbenen Prinzen Friedrich daselbst der Altar mit der Anbetung der Könige, von 1517 datirt. In Kassel noch ein Allerheiligenbild[4] von 1523; im Kölner Museum[5] ein Altar mit der Kreuzigung, innen St. Georg und Magdalena, nebst dem Stifterpaare; in Amsterdam das späte Bild Saul bei der Hexe von Endor, bezeichnet 1526; im Antwerper Museum ein Altar mit Maria und Engeln und das Brustbild eines Mannes; in der Sammlung René de la Faille daselbst eine Anbetung der Könige. Zu dem Neapeler Bilde scheint die Anbetung der Könige im Museum von Verona zu passen.

Mit vorwiegend landschaftlicher Begabung präsentirt sich der talentvolle Jan van Scorel. Dieser Maler, der sich selbst auf einem Bildniß so nennt von seinem Geburtsort Scorel (jetzt Schoorl) bei Alkmaar, ist am 1. August 1495 geboren[6]. Nachdem der verwaiste Knabe bis zum 14. Jahre die lateinische Schule besucht, lernte er die Kunst drei Jahre lang zu Haarlem bei Wilhelm Cornelisz, einem Maler von wüsten Sitten. Damals schon erklärte sich bei ihm die Neigung zum Landschaftlichen, während den Zeitgenossen das Architektonische über die Natur zu gehen pflegte. Von Haarlem zog er nach Amsterdam, wo er bei Jakob Cornelisz Aufnahme fand; dieser hielt ihn wie einen Sohn und führte ihn in alle Wege der hochausgebildeten Technik ein. Jans frühe Bilder verrathen einen dem Lucas und Dürer

[1] Neapel V, Nr. 31. [2] Berlin Nr. 538. 607. [3] Haag Nr. 1.
[4] Kassel Nr. 58. [5] Köln Nr. 303.
[6] Ausführlich bei van Mander. Vgl. noch den Aufsatz von Justi im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. II, 1881, 193 ff. Das. S. 210. L. Scheibler und W. Bode, Verzeichniß der Gemälde des Jan van Scorel. M. S. Muller, De Schilderijen van Jan van Scorel in het Museum te Utrecht, Utrecht 1880. L. Scheibler, Repert. VII, 60 ff.

verwandten Geschmack; wie es scheint, hatte er doppeltes technisches Verfahren, pastosen und dünnen, lasurartigen Auftrag. Von Amsterdam ging er nach Utrecht, wo damals Jan Gossaert im Dienste des Bischofs Philipp von Burgund sich aufhielt. Dieser mag ihn zur Fahrt nach Italien angeregt haben. Wollen wir van Mander glauben, so war Gossaert damals zum wüsten Trinker herabgesunken, so daß Scorel ihm gegenüber selbst in Gefahr des Lebens kam. Letzterer ging nun nach Köln, von da nach Speyer, wo er sich in Baukunst und Perspective unterrichtete. Auch in Straßburg, Basel und bei Dürer hat er geweilt, bis die Religionswirren ihn vertrieben. Er hatte die Neigung eines Edelmannes aus Kärnthen gewonnen, der ihn auf sein Schloß einlud. Hier malte er für Ober-Vellach das schöne Altarwerk mit der heiligen Sippe, in dem sich noch ganz die solide, altniederländische Richtung ausspricht, auch etwas von Dürers Einfluß merkbar wird [1]. Von hier zog der Maler nach Venedig und von da mit einer Gesellschaft von Pilgern nach Palästina [2]. Dort machte er nun viele Studien, die bei den Bildern Verwerthung fanden, auch trat er selbst in den Orden der Ritter oder Brüder vom heiligen Grabe, dessen Mitglieder er später portraitirt hat. Auf der Rückkehr verweilte er in Rhodus beim Großmeister. In Rom war inzwischen Hadrian von Utrecht, Erzieher Karls V., auf den Stuhl Petri erhoben worden, der seinen Landsmann gütig aufnahm, ihm zum Bildniß saß und ihn schließlich zum Intendanten über das Belvedere machte. Scorel nahm die Eindrücke von Raffaels Werken lebhaft in sich auf und verfiel nun dem italianisirenden Manierismus. Nach dem Tode Hadrians VI. kehrte er in die Heimat zurück und trat in den geistlichen Stand, 1528 wurde er Domherr [3]. Des Malers Verhältniß zu Agathe von Schoenhoven, deren anziehendes jugendliches Portrait wir im Palazzo Doria zu Rom finden [4], läßt aber erkennen, daß er nicht dem geistlichen Stande gemäß lebte, den er wohl nur aus weltlichen Absichten ergriffen hatte. 1527 ging er nach Haarlem, wo er mehreres vollendete. Auch das Genter Altarwerk hat er restaurirt. Lange Zeit galt als einziges beglaubigtes Bild das Triptychon im Museum zu Utrecht: Maria sitzt auf einer Steinbank und wendet sich dem Stifter zu, auf dessen gefaltete Hände sie ihre Rechte legt. Das Kind berührt mit der Rechten die Wange der Mutter und mit der Linken das Kinn des Priesters [5]. Nicht ohne Anmuth ist die Gruppe der Madonna im Museum zu Rotterdam [6], obwohl die

---

[1] Bezeichnet: ‚Johannes Scorel 1520.‘ Vgl. die Abbildung bei Justi a. a. O. S. 198.

[2] Ein Beguinenpater aus Gouda hatte ihn zum Anschluß bewogen. Von Venedig aus sandte er später dem Guardian des Sionsklosters ein Bild, das lange in der Kapelle von Bethlehem zu sehen war.

[3] Vasari (VII, 583) nennt ihn: ‚Giovanni Schorl canonico di Utrecht.‘

[4] Bezeichnet: ‚Agatha Sconhoviana 1529 per Scoreliū. pict.‘ Es ist die Tochter Isaaks von Schoenhoven, mit der Scorel vier Kinder erzeugte.

[5] Abbild. bei Taurel, Christelijke Kunst. [6] Rotterdam Nr. 201.

Züge Mariens unschön sind. Die Magdalena Scorels im Amsterdamer Museum[1] ist, im Gegensatz zu den beliebten farbigen Stoffen jener Zeit, schwarz bekleidet. Hier empfindet man das Bemühen des Künstlers, die Schönheitslinie auszuprägen. Kleine alte Wiederholung des Bildes im Museum zu Palermo. In der Kirche zu Warmenhuizen bei Alkmaar malte er die noch erhaltenen Temperabilder aus dem Alten Testament, welche schon ganz den Manierismus zeigen. Kälte und Leerheit der Formen machen sich auch bei den Bildern von Adam und Eva im Haarlemer Museum[2] geltend.

Besseren Begriff von dem, was Scorel vermochte, erhalten wir durch die große Kreuzigung im Provinzialmuseum zu Bonn[3], welche 1530 entstanden ist. Auch sie enthält viel Manierirtes, ergibt aber ein wohlgestimmtes Colorit. Im übrigen verräth er bei Landschaften und Bildnissen einen größeren Zug und mehr Plastik, als des Malers Landsleuten sonst eigen war. Von Portraits sind die der Brüder vom heiligen Grabe in Utrecht und Haarlem hervorragend, obgleich die Autorschaft bei ersteren nicht bezeugt ist. Scorel war beliebt als Portraitmaler. Seine Landschaften ergeben eine Fülle von Motiven, während die historischen Gegenstände oft zur Staffage herabsinken. Die schönste von ihm bekannte Naturscenerie findet sich auf dem Bilde der Taufe Christi, gemalt für den Comthur des Johanniterordens in Haarlem[4]: Die Figuren sind hier von geringer Größe und springen silhouettenscharf vom Grunde ab.

Umfangreiche Werke des Künstlers entstanden erst in den letzten Jahren. Vieles ging im Bildersturm unter. Als Philipp II. 1549 in Utrecht weilte, suchte er alles käuflich an sich zu bringen, was von Scorel vorhanden war, und nahm es mit nach Spanien.

Aus Groningen stammte der Maler Jan Swart, welcher 1469 geboren ist und sich, wie van Mander berichtet, nach Italien begab, dann in Gouda ansässig wurde und 1535 gestorben ist[5]. Ausgehend von dem mit Monogramm versehenen Holzschnitt der Predigt Christi, schließen wir daran eine Anbetung der Könige des Antwerpener Museums[6] und den lehrenden Johannes Baptist in der Münchener Pinakothek[7].

---

[1] Amsterdam Nr. 308. [2] Haarlem Nr. 105.

[3] Bezeichnet: ‚Jan van Schoorle 1530.' Eine ähnliche Kreuzigung fand Scheibler im Museum zu Haarlem.

[4] Haarlem Nr. 106.

[5] Fétis, Catalogue du Musée royale de Belgique, 1877, p. 14.

[6] Antwerpen Nr. 207. [7] München Nr. 744.

Zusätze und Berichtigungen.

Zum I. Theile.

S. 28 ff. Die Katakombenforschung hat in neuester Zeit durch die Arbeiten von J. Wilpert manches Licht und wesentliche Förderung erhalten; vgl.: Principienfragen der christlichen Archäologie. Freiburg 1889; ders., Nochmals Principienfragen der christlichen Archäologie. Das. 1889; ders., Die Katakombengemälde und ihre alten Copien. Das. 1890; ders., Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Das. 1891; ders., Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche. Das. 1892. — Dazu: J. Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. Freiburg 1887. — De Waal, Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und Kirchengeschichte. Seit 1887; ders., Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern. Freiburg 1891.

S. 99 ff. Zur Geschichte der byzantinischen Malerei, insbesondere der Miniaturen kommen in Betracht: N. Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie nach den Miniaturen der griechischen Manuscripte. Odessa 1876, Atlas 1877 (russisch); französische Uebersetzung: Histoire de l'Art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Édition française originale, publiée par l'auteur sur la traduction de M. Trawinsky, précédée d'une Préface de M. A. Springer. Tome I. Paris 1886, II. 1891. — Der dem goldenen Zeitalter byzantinischer Kunst angehörige, 1879 in Rossano (Calabrien) gefundene Codex ward, allerdings ohne gehörige Schätzung des artistischen Werthes, edirt von O. von Gebhardt und A. Harnack (Evangeliorum Codex graecus purpureus Rossanensis. Lipsiae 1880). Vgl. über die Miniaturen desselben Kondakoff, Histoire de l'Art byzantin I, 144 ss. — Ueber einen Psalter des neunten Jahrhunderts: *Kondakoff,* Manuscrit du Psautier grec du IX[e] siècle de la Collection Chloudoff à Moscou. Moscou 1878; avec 16 planches. — Dazu: *A. N. Popoff,* Description des manuscrits de la Bibliothèque Chloudoff, 1875. — Ueber die griechischen Manuscripte im Kloster der hl. Katharina auf dem Sinai vgl. *Kondakoff,* Voyage au Sinai en l'année 1881; Les antiquités du monastère de Sinai. Odessa 1882; avec un atlas de 100 phot. par Raoult; v. Le compte rendu de H. Omont, Bibliothèque de l'École des chartes. Tome XLIII, 1882. — Abbildungen aus byzantinischen Manuscripten außer in den genannten Werken auch bei Comte *Ouvaroff,* L'Album byzantin. Moscou 1890; und bei *Rohault de Fleury,* L'Évangile, études iconographiques et archéologiques. Paris 1874. — Die Mosaiken der byzantinischen Klosterkirche Chora in Constantinopel (heute Kachrijê-Dschamissi) sind von Th. Mühlmann

und A. Laval in Prüfers Archiv für kirchliche Kunst (10. Jahrg., Berlin 1886, Nr. 9) geschildert (mit Abbild.); auch die Fresken jener Kirche, in denen, wie es scheint, abendländische Einflüsse walten, verdienen Beachtung; vgl. a. a. O. S. 34 ff. Dazu *Kondakoff,* Histoire de l'Art byzantin II, 14 ss., und dessen Werk: Les Églises byzantines et les Monuments de Constantinople. Odessa 1886. — Vgl. ferner den Aufsatz von A. Springer: Die byzantinische Kunst und ihr Einfluß im Abendlande (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1886, S. 159 ff.). Ueber den Athos siehe: H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891. — Ueber Email: J. Schulz, Die byzantinischen Zellenemails. Aachen 1884.

Zu den Mosaiken vgl. die Artikel von *E. Müntz*, Notes sur les Mosaïques chrétiennes de l'Italie. Paris 1878 (Extrait de la Revue archéol., fascic. VIII.), und A. Springer, Die mittelalterliche Kunst in Palermo (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1886, S. 159 ff.); ferner: Tikkanen, Die Genesismosaiken. Helsingfors 1889.

S. 259 ff. Die deutsche Miniaturmalerei betreffend vgl.: Die Trierer Ada-Handschrift. Leipzig 1889. — St. Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Das. 1881; ders., Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Das. 1886. — Jos. Dernjak, Die Handzeichnung im Codex Latinus Monacensis (Repertorium II, 1879, 301 ff.). — W. Diekamp, Das Evangeliar des Klosters Freckenhorst (Repert. VIII, 1885, 325 ff.). — F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg 1884. — H. Janitschek, Zwei Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei (Straßburger Festgruß an A. Springer, Berlin und Stuttgart 1885). — R. Rahn, Das Psalterium aureum von St. Gallen. Das. 1880. — G. Irmer, Bildercyklus des Codex Balduini Trevirensis. Berlin 1881. — *R. de Lasteyrie,* Miniatures inédites de l'Hortus deliciarum. Paris 1883. — *O. v. Gebhardt,* The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch. London 1883. — *Piscicelli*, Le Miniature nei Codici Cassinesi. Documenti per la storia della miniatura in Italia. Montecassino 1887 ss.

Allgemeines über Miniaturmalerei: E. Dobbert, Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Miniaturmalerei (Repert. V, 1882, 288 ff.). K. Lamprecht, Initialornamentik vom achten bis dreizehnten Jahrhundert. Leipzig 1882; ders., Bildercyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter (Repert. VII, 1884, 405 ff.). — A. Springer, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. Leipzig 1880; ders., Die Genesisbilder in der frühen Kunst des Mittelalters. Das. 1884; ders., Bilderschmuck in den Sacramentarien. Das. 1889 (Abhandlungen der philos.-histor. Klasse der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften). — *Görtz,* De l'état de la peinture dans l'Europe septentrionale depuis Charlemagne jusqu'au commencement de la période romane. Moscou 1873 (russisch). — St. Beissel, Vaticanische Miniaturen, mit 30 Tafeln in Lichtdruck. Freiburg 1893.

S. 284 ff. Zu den Malereien von S. Angelo in Formis bei Capua vgl. F. X. Kraus (Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlung XIV, 1893, 3 ff. mit Abbildungen nach Photographien). Der Autor sieht in diesen Fresken ‚das vollständigste und beste Exemplar dessen, was er die karolingisch-ottonische Bilderbibel nennt; den lebendigsten Zeugen für die Kunstweise und das künstlerische Vermögen der Montecassiner des elften Jahrhunderts, ja mehr als das: den nächsten Verwandten

der Reichenauer Wandgemälde — die beiden mächtigsten Denkmäler der retrospectiven Kunst, die mit dem Ausgang des elften Jahrhunderts dahinstirbt' (S. 10). ‚Vergleichen wir die Fresken von S. Angelo mit denen der Reichenau, so tritt uns die Thatsache entgegen, daß für beide die altchristlich-römische Kunst die gemeinsame Grundlage bildet 2c. Ein Hauch antiken Geistes weht über diese Darstellungen hin, selbst da, wo gewisse Details der byzantinischen Uebung abgesehen sind' (S. 96 f.). Leo Marsicanus bezeugt nun, daß Abt Desiderius nach Constantinopel sandte, Künstler zu dingen, von denen die Novizen im Kloster lernen sollten. Es handelte sich also nicht bloß um ein ‚Absehen von Details im Costüm', sondern um ein ‚Neuaufblühen der verschiedenen Künste'. Am stärksten prägt sich die byzantinisirende Auffassung im Weltgericht und dem Rex gloriae aus, was schon Caravita beobachtet hat. Daß sich in der decorativen Ausstattung der Basilika von S. Angelo jene beiden in Unteritalien damals bestehenden Richtungen, die lateinisch-indigene, entartete, und die byzantische, kreuzen und durchdringen, liegt am Tage. Das Jüngste Gericht in S. Angelo hat auch Springer (Repert. VII, 1884, 402 ff.) schon behandelt. Dobbert (Ueber das Abendmahl in der byzantinischen Kunst; Repert. XV, 1892, 380) bemerkt dagegen: ‚In den Wandmalereien der Kirche S. Angelo sehe ich das Erzeugniß einer süditalisch-griechischen Künstlerschule aus dem elften Jahrhundert. Vor allem werde ich durch die Abendmahlsdarstellung in meiner Meinung bestärkt. Salazaro's Versuch, die süditalienische Kunst des frühen Mittelalters als eine an Ort und Stelle selbständig erwachsene hinzustellen, ist vollständig mißlungen. Die süditalienischen Denkmäler weisen auf das unzweideutigste überaus starken Einfluß der byzantinischen Kunst auf.' Ich selbst habe im Text (S. 284) bemerkt: ‚Die Malereien der Kirche legen kein besonders günstiges Zeugniß von den Kenntnissen und Fähigkeiten jener Malerschule ab, die sich zu Montecassino unter griechischen Lehrmeistern herangebildet hatte.' Naturgemäß wird in dieser Malerschule die indigene Tradition nicht völlig erloschen sein.

S. 465 ff. Von romanischer Wandmalerei ist neuerdings zu Burgfelden (Oberamt Balingen, Schwarzwaldkreis) in der kleinen S. Michaelskirche ein Jüngstes Gericht bloßgelegt worden, dessen Publicirung in der 28./29. Lieferung der Kunstdenkmäler im Königreich Württemberg stattfand. Dieses Werk möchte der Reichenauer Schule angehören. Kraus (a. a. O. S. 97) versetzt es um 50 Jahre später als die Bilder in Oberzell. Vgl. dessen Werk: Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell. Freiburg 1884. — Ueber romanische Wandmalerei in Oesterreich siehe noch: Dahlke (Repert. V, 1882, 113 ff.; VI, 1883, 121 ff.; IX, 1886, 156 ff.). — Atz, Romanische Wandmalerei in S. Margareth zu Lana bei Meran (Mittheil. der k. k. Centralcommission XVIII, 1892, Neue Folge, 102 ff.). — Ueber neuaufgedeckte Bilder in der kleinen Johanneskirche zu Pürgg bei Stainach unweit Aussee vgl. Prinz Philipp zu Hohenlohe, Die romanischen Fresken zu Pürgg in Steiermark (a. a. O. XX, 1894, Neue Folge, 1. Heft S. 17 ff.); dazu Kunstchronik (v. Lützow) 3. Jahrg., 1891—1892, Neue Folge, Nr. 21, S. 352 ff. — Ueber Schweizer Malerei: R. Rahn, Zur Deutung der romanischen Deckengemälde in der Kirche zu Zillis (Repert. V, 1882, 406 ff.).

Die deutsche Kunst überhaupt betreffend: A. Springer, Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1886, S. 115 ff.). — W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im zehnten und elften Jahrhundert. Trier 1891. — E. Steinmann, Die Tituli und die

kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom fünften bis elften Jahrhundert. Leipzig 1892. — W. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart 1888. — H. Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte. Bielefeld und Leipzig 1888. — H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

S. 375 ff. Zur Geschichte der russischen Kunst: *Bousslaïew,* Aperçu général sur l'iconographie russe (Recueil de la Société de l'ancien art russe, année 1866, p. 56 ss.); ders., Les Apocalypses figurées (Publication de la Société paléographique de Saint-Pétersbourg); ders., La littérature et l'art dans l'ancienne Russie (Études historiques, tome II; russisch).

S. 547 ff. Cimabue betreffend vgl. den Aufsatz von Wickhoff: Ueber die Zeit des Guido von Siena (Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung X, 2. Heft); dazu die verständige Widerlegung von H. Thode: Sind uns Werke von Cimabue erhalten? (Repert. XIII, 1890, 1 ff.)

Zur Ikonographie: *E. Müntz,* Études sur l'histoire de la Peinture et de l'Iconographie. Paris 1885. — G. Voß, Darstellung des Weltgerichts in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig 1884. — J. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kirche. Leipzig 1887.

Zur Geschichte der Malerei: F. von Reber, Geschichte der Malerei vom Anfang des vierzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. München 1894.

Zum II. Theile.

S. 1 ff. Giotto betreffend vgl. den Aufsatz von K. Frey: Studien zu Giotto (Jahrb. der Preuß. Kunstsamml. VI, 1885, 107 ff.; VII, 1886, 101 ff.); derselbe ist allerdings für den Text vorliegenden Werkes bedeutungslos. — Ferner J. Tikkanen, Der malerische Stil Giotto's. Helsingfors 1884. — Für das Allgemeine: H. Thode, Studien zur Geschichte der italienischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts (Repert. XI, 1888, 1 ff.).

S. 130 ff. Zur italienischen Miniaturmalerei: J. Neuwirth, Italienische Bilderhandschriften in österreichischen Klosterbibliotheken (Repert. IX, 1886, 383 ff.).

S. 174 ff. Zu Meister Wilhelm von Herle ist noch der Fragmente von Wandmalerei aus dem Stadthause, jetzt im Kreuzgang des Museums von Köln, zu gedenken, deren Formsprache mit Bestimmtheit auf den im Dom befindlichen Claren-Altar zurückweist.

S. 180 ff. Die böhmische Malerei anlangend: A. Horcicka, Beiträge zur Kunstgeschichte Böhmens (Repert. IV, 1881, 183 ff.). — J. Neuwirth, Zur Geschichte der Tafelmalerei in Böhmen (Repert. VIII, 1885, 58 ff.).

S. 216 ff. Zur Wandmalerei im Schloß Runkelstein vgl. E. Graf Waldstein, Die Bilderreste des Wigalois-Cyklus zu Runkelstein (Mittheil. der k. k. österr. Centralcomm. XVIII, 1892, Neue Folge, 34 ff. 83 ff. 129 ff.);

dazu: ders., Nachlese aus Runkelstein, mit farbigen Abbildungen (Mittheil. XX, 1894, Neue Folge, 1. Heft, S. 1 ff.). Was die Burg anlangt, vgl. Beda Weber, Stadt Bozen S. 235 ff.; J. Laburner, Schloß Runkelstein (Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols I, 292 ff.), und D. Schönherr, Das Schloß Runkelstein. Innsbruck 1874.

S. 217. Zur Wandmalerei in Brixen: H. Schmölzer, Ueber alte Fresken an der Kirche zu Fiums bei Brixen (Mittheil. XVIII, 102). Dieselben entstammen der Schule Hallers, von 1503, sind aber stark übermalt. — H. Semper, Die Brixener Malerschulen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts und ihr Verhältniß zu Michael Pacher. Innsbruck 1891. — Zur österreichischen Malerei im Salzburgischen: A. Schnerich, Die beiden biblischen Gemäldecyklen des Domes zu Gurk (Mittheil. XIX, 1893, Neue Folge, 2. Heft, S. 35 ff., und XX, 1894, 1. Heft, S. 8 ff.). Der ältere Theil jener Wandgemälde bedeckt den sogen. Nonnenchor und gehört dem dreizehnten Jahrhundert an (Abbild. bei Klein, Mittheil. XVI). Dieser bekannte Bilderkreis schildert den Fall des Menschengeschlechtes und das himmlische Jerusalem. Der Dom zu Gurk bewahrt noch einen anderen Schatz mittelalterlicher Kunst, das Fastentuch.

S. 241 ff. Zu Masaccio: F. Wickhoff, Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente zu Rom (Zeitschrift f. b. K. XXIV, 1889, 301 ff.). Derselbe findet in den Bildern jener Kapelle ‚das eingehende Studium von Pisanello's zwischen 1428—1432 ausgeführten Werken im Lateran'. Es ist aber nur Uebereinstimmung in gewissen von Pisanello beliebten Modetrachten, Kopfbedeckungen rc. vorhanden, wodurch Masaccio als Autor schwerlich beseitigt wird.

S. 278, Zeile 1 von unten lies: 258 statt 358.

S. 323. Zu Verrocchio: Die von Bode (Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. III, 1882, 235 ff.) geäußerte Meinung, daß der Tobias mit dem Erzengel von Verrocchio stamme, sprach mir gegenüber A. Bayersdorfer mehrmals schon viel früher als seine feste Ueberzeugung aus.

S. 380 ff. Zu Niccolò Alunno vgl. noch A. Jlg, Niccolò Alunno und die Schule von Foligno (Zeitschrift f. b. K. VIII, 1873, 249 ff.). — *Frenfanelli Cibo*, Niccolò Alunno e la scuola umbra. Roma 1872. — Nach A. Rossi (I Pittori di Foligno, Perugia 1872) ist im Text zu verbessern: Niccolò starb zwischen 18. August und 1. December 1502, da von letzterem Tage ein Vermerk seiner Erben vorhanden ist. 1489 war er Mitglied des Stadtrathes zu Foligno; 1492, 1496, 1498, 1501 hatte er Antheil an der Regierung der Stadt. Eine Erklärung aus dem Jahre 1502 beschreibt die Art und Weise, in der Niccolò das Altarstück für Todi begann, welches später sein Sohn Lattanzio vollendete. Wir erfahren hierbei auch, daß das Bild vom Martyrium des hl. Bartholomäus in der Kirche desselben zu Foligno beim Tode des Meisters unvollendet war. 1502, am 12. und 18. August, hatte Niccolò sein Testament mit Codicill aufgesetzt. Aelter als Niccolò war Pietro Antonio da Foligno, der ihn auch um etwa vier Jahre überlebt hat. 1468 malte er die Fresken in S. Antonio e Jacopo zu Assisi; 1476, 1478 und 1480 ist er in Foligno thätig. Sein Testament datirt vom 13. November 1506. Den bekannten Werken des Malers fügt Rossi dann noch jenes bei Carpello hinzu: Maria zwischen den beiden Johannes und den Apostelfürsten in

einer Nische, signirt ‚Petrus Antonius de Mezzastris‘. Pierantonio war ein geschickter Frescomaler. Weniger bedeutend stellt sich Ugolino di Gisberto dar, welcher zuerst 1479 genannt wird, wo er sich zur Ausführung einer größeren Composition in der Loggia des Priorenpalastes zu Foligno anheischig macht. Hauptmotiv bildete die Verkündigung, dazu die hll. Felician und Pietro von Foligno; ein Werk, das der Zerstörung anheimfiel. In S. Maria infra Portas malte er auch eine Madonna mit Kind und dem Evangelisten Johannes. Feliciano de' Muti, 1490—1501 urkundlich erwähnt, gilt als Urheber dreier in Fresco gemalter stattlicher Madonnenbilder: in S. Maria infra portas, S. Maria della Neve und in der Kirche des neuen Spitals. Maestro Lattanzio, Sohn des Niccolò, bekleidete mehrfach Ehrenämter der Stadt und scheint sehr angesehen gewesen zu sein. Arbeiten von ihm sind nicht erhalten. Den Beschluß dieser Reihe folignatischer Künstler macht Bernardino di Pierantonio Mezzastri, Sohn des genannten Meisters, der von 1507—1533 in den Urkunden genannt wird und in S. Maria della Rotonda bei Spello ein Fresco hinterlassen hat.

S. 408—483. Zu verbessern in den Nummern der Brera zu Mailand: S. 408, Z. 2 v. u. statt 176 lies: 168. S. 410, Z. 1 v. u. statt 353 lies: 350. S. 419, Z. 5 v. u. statt 167 lies: 258. S. 420, Z. 6 v. u. statt 169 lies: 256. S. 431, Z. 1 v. u. statt 142 lies: 243. S. 435, Z. 4 v. u. statt 101 lies: 131. S. 456, Z. 1 v. u. statt 114 lies: 179. S. 466, Z. 2 v. u. statt 90 lies: 155. S. 468, Z. 1 v. u. statt 132 lies: 292. S. 483, Z. 6 v. u. statt 96 lies: 169; statt 126 lies: 321. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italien. Malerei VI, 620 f.

S. 416 ff. Vittore Pisano betreffend vgl. außer der im Text citirten Schrift von Ad. Venturi noch dessen Bericht im Repert. VII, 1884, 236, sowie den Artikel im Archivio veneto (ser. II, t. XXX, parte 2, 1885): Il Pisanello a Ferrara. — Dazu Tauzia, in der Zeitschrift L'Art 1882, Nr. 377.

S. 422 f. Zur Literatur über Cosimo Tura ist noch Agostino Superbi zu nennen, dessen Werk: Apparato degli uomini illustri, 1620 zu Ferrara gedruckt ist. — Zur ferraresischen Kunst: *Ad. Venturi*, I primordi del rinascimento artistico a Ferrara (Rivista stor. ital. I, 1884); *Venturi*, Gli affreschi del palazzo di Schifanoja in Ferrara (Atti e Memorie della R. Deputazione di stor. patr. per le provincie di Romagna, ser. III, vol. III, fasc. V e VI. Bologna 1886). — *Cittadella*, Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite. Ferrara 1884. — Dazu: *G. Campori*, I pittori degli Estensi nel secolo XV. Modena 1886.

S. 501 ff. Zu den van Eyck: Was nochmals die von den Brüdern van Eyck geübte Technik der Oelmalerei betrifft, so müssen wir uns immer Vasari's Bericht vor Augen halten, der hierüber die einzige sachgemäße Quelle bildet. Nachdem er erzählt, wie Jan eine in Tempera gemalte Tafel gefirnißt und dann zum Trocknen an die Sonne gestellt habe, die dann riß, fährt er fort: ‚Als nun Jan gesehen, welchen Schaden ihm die Sonnenhitze gebracht, beschloß er, so zu Werke zu gehen, daß ihn bei seinen Arbeiten nie wieder ein ähnlicher Unfall treffen könnte, und suchte nach einem Firniß, der auch im Schatten trocknete. Er probirte vielerlei Dinge, einzeln und mit andern gemischt und erkannte endlich, daß Lein- und Nuß-Oel

von allen, die er nahm, am leichtesten trocknen. Diese kochte er mit anderen Mischungen und fand so den Firniß, welchen er und alle Maler der Welt seit lange gewünscht hatten. Auch stellte er noch andere Versuche an und sah, daß, wenn er die Farben mit dieser Art von Oelen anrieb, eine sehr haltbare Mischung entstand, die getrocknet nicht nur vom Wasser keinen Schaden litt, sondern auch den Farben solches Feuer verlieh, daß sie für sich ohne Firniß schon einen gewissen Glanz hatten; am wunderbarsten aber erschien ihm, daß alles sich leichter verbinden ließ als bei der alten Tempera' (Vasari II, 565 s.). Eastlake sieht mit Recht in Vasari's Schlußsatz die Versuche und Entdeckungen vieler Jahre zusammengedrängt und behauptet, daß es sich dabei um ein zusammengesetztes Mischungsmedium handelte, nicht aber um ungekochtes Lein- oder Nuß-Oel (das ja bekanntlich schwer trocknet), wie dies der italienische Forscher Conte Giovanni Secco Suardi behauptet, (Sulla scoperta ed introduzione in Italia dell' odierno sistema di dipingere ad olio. Milano 1858). Vasari will sagen: Nach vielen wiederholten Versuchen fanden die van Eyck kein besseres Trockenmittel als jenes gekochte Oel; sie hielten es aber für gut, die natürliche Eigenschaft desselben noch zu verstärken, und gaben ihm Zusätze. Welche Substanzen sie beimischten, ihren Bildern solch emailartigen Glanz und den Farben solche Härte wie Leuchtkraft und Dauer zu geben, läßt sich nicht feststellen. Jedenfalls waren dieselben harziger Natur, und was die Italiener als neue Entdeckung priesen, war die Mischung dieses Mediums mit den Farbstoffen.

S. 525 ff. Was Hans Memling betrifft, vgl. die neueste Schrift von *A. Wauters:* Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Bruxelles 1893. Nachdem es James Weale gelungen, in dem Tagebuch eines Brügger Clerikers, Romboudt de Doppere, folgenden Eintrag zu finden: ‚1495 die XI. Augusti Brugis obiit magister Joannes Memmelinc, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat Maguncíaco, sepultus Brugis ad Egidii', scheint der bisher nicht bekannte Todestag Memlings und seine Herkunft aus Mainz festzustehen. Romboudt oder Rombold bekleidete außer seinem Amt in der Kanzlei des Capitels von S. Donatian das eines öffentlichen Notars, hatte auch das Protokoll der feierlichen Einsetzung der Reliquien von S. Ursula unterzeichnet, für deren Schrein Memling die Bilder gefertigt, mußte also den Künstler gut kennen. 1501, sieben Jahre nach Memling, starb der Notar mit Hinterlassung eines lateinischen Tagebuches, von dem sich Theile erhielten, so die Brüsseler Chronik 1491—1498 (publicirt von Dussart in den Annales de la Société d'Émulation de Bruges. 1892). Die Untersuchungen von Wauters ergeben nun folgendes Resultat: Memelingen oder Mimelingen, wie es in den Urkunden heißt, jetzt Mömlingen, ist ein fränkisches, unweit von Aschaffenburg gelegenes Dorf, welches 982—1814 zu Mainz gehörte. Im Verzeichniß der Lucasgilde zu Brüssel und in den Rechnungen der Kirche von S. Donatian daselbst wird der Maler ‚Jan van Memmelynghe' oder ‚Jan van Memlync' genannt, d. h. Jan aus Memelingen. Schon in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gab der Genter Chronist van Vaernewyck Hans Memling den Beinamen ‚l'Allemand'; daher ist anzunehmen, daß nicht jenes in Holland nordöstlich von Alckmaar gelegene Dorf Memelinck gemeint ist. Vermuthlich hat sich Memling, ehe er in Rogiers Atelier trat, nach Köln begeben und dort seine Lehrzeit durchgemacht; jedenfalls documentiren die Malereien am Ursulaschrein, daß ihm die Stadt wohlbekannt war. Dies ist auch schon im Text vorliegenden Werkes betont worden.

Wauters berichtet fernerhin von dem edlen Triptychon aus dem spanischen Benediktinerkloster zu Najera, jetzt im Besitz des Herrn Stein zu Paris, das sich in allen Zügen als echtes Werk Memlings darstellt. Motiv desselben bildet Christus als König, von musicirenden Engeln verehrt. Ausnahmsweise haben die Flügel dieses Triptychons, je fünf Engel enthaltend, fast gleiche Dimensionen wie das Mittelstück und auf der Rückseite keine Malerei. Nicht nur durch tiefes Empfinden, Ernst und Größe der Auffassung, auch durch noble Einfachheit der Composition ausgezeichnet, reihen sich diese Tafeln unter die Meisterwerke des Künstlers. Ja der weihevolle Christus nähert sich in geistiger Bedeutung der van Eyck'schen Gestalt auf dem Genter Altar. Vergleicht man nun die Engelsfiguren mit jenen auf dem Danziger Letzten Gericht und den zierlichen in Medaillons am Ursulaschrein, so ergibt sich völlige Uebereinstimmung an Typen, Haltung und auch in Form der Musikinstrumente, sowie der Art, sie zu spielen. Daß jenes edle Werk, dessen Gestalten sich übrigens ausnahmsweise bei Memling zur Lebensgröße, ja die Christusfigur über Lebensgröße erheben, in das einsame castilianische Kloster gelangte, erklärt sich daraus, daß in Brügge spanische Kaufleute weilten, unter denen auch eine Familie de Najera vorkommt, die wohl damit eine Stiftung für ihre Heimat gemacht hat (Wauters S. 66).

Was nun die Entstehungszeit eines andern Memling'schen Werkes, des Letzten Gerichts in Danzig betrifft, so versetzt Wauters dasselbe vor 1473 (S. 105 ff.). Beachtung verdient ferner unter den Bildern des Künstlers zumal das Triptychon in Madrid, Anbetung der Könige, von denen jener links knieende die Züge Karls des Kühnen von Burgund an sich trägt. Das Motiv ist eine spätere Variation desjenigen von 1460 (in München). Aus einem Schlosse bei Aranjuez stammend, figurirt dieses Bild in den Inventarien als Tragaltar Karls V.

S. 557 ff. Zur spanischen Kunst: *L. Solvay,* L'Art espagnol. Paris, Rouam, Ire série de la Bibl. internationale de l'Art.

S. 568, Z. 9 von oben ist ein Druckfehler stehen geblieben. Bei Meister Stephan Lochner muß es heißen: ‚vor Weihnachten 1452', wie dies ja auch der Sinn der vorhergehenden Worte ergibt: ‚während seiner letzten Amtsführung 1451'.

S. 575. Zu Meister Konrad von Soest vgl. noch: Nordhoff, Die Soester Malerei unter Meister Konrad (Jahrbuch des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande, Heft 67, S. 105 ff., und Heft 68, S. 65 ff.).

S. 578. Ulrich Richenthal betreffend vgl. Th. Sevin, Ulrich Richenthal, Concilium von Konstanz. Karlsruhe 1881.

S. 580 ff. Zu Martin und Ludwig Schongauer bringt D. Burckhardt (Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XIV, 1893, 158 ff.) folgende Notizen: ‚Die Revision der Quellen hat ergeben, daß es S. 67 (Schule Schongauers) nicht heißt: Donnerstag nach Corpus Domini, sondern: Donnerstag ante spiritus Domini (25. Mai, Urtheilsbuch). Das Todesdatum Martins erfährt übrigens durch diese Correctur keine Aenderung.' Danach ist das Citat aus dem Basler Gerichtsarchiv S. 586, Z. 6 v. u., zu ändern.

Burckhardt referirt ferner, was kaum glaublich klingt, daß im Matrikelbuch der Leipziger Universität folgender Eintrag bestehe: ‚1465. Martinus Schöngawer de

Colmar.' ,Daß der große Kolmarer Meister gleich vielen anderen Zeitgenossen, welche später einen andern Beruf als den gelehrten verfolgten, in seiner Jugend eine Universität besucht habe, ist für den Kenner der Culturgeschichte des fünfzehnten Jahrhunderts nicht überraschend.' Diese Notiz verdankt Burckhardt dem Dr. Knod in Straßburg. Ludwig Schongauers Todesjahr 1497 ist nach dem Urtheilsbuch (,4. Februar 1494. Meister Jorg Schongawer giebt Vollmacht an Veltin Gilgenstein zur Einziehung dessen, was ihm L. Schongawers sel. Erben zu Kolmar schuldig sind') um drei Jahre zurückzuversetzen, also 1494.

Das Pergamentblättchen im Matrikelbuch der Basler Universität mit der Darstellung eines jungen, vor rothem Teppich stehenden, einen Schild haltenden Mädchens weist Burckhardt dem Martin Schongauer zu. Stifter ist Ludwig Oderßheim (beigeschrieben), der 1486 Rector der Basler Universität und geborener Straßburger war. ,Was liegt näher, als daß der Gelehrte durch seinen großen Landsmann, der 1486 in Basel weilte, das Bildchen ausführen ließ?'

S. 587 ff. Was die Geschichte des Kupferstichs in Deutschland betrifft, ist noch zu vergleichen: W. Schmidt, Zur Geschichte des ältesten Kupferstichs (Repert. VII, 1887, 120 ff.). — Max Lehrs, Notizen zu Israel van Meckenen (Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XIV, 1893, 81 ff.).

S. 589 ff. Zur Ulmer Malerschule: M. Bach, Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule (Zeitschr. f. b. K. IV, 1893, Neue Folge, S. 121 ff.).

S. 592. Zum Kilchberger Altar. M. Bach (Repert. XII, 1889, 171 ff.) bemerkt: ,Ich bin zur Ueberzeugung gelangt, daß die viel umstrittenen Tafeln aus der Schloßkapelle zu Kilchberg stammen und von Zeitblom gemalt sind(?). Der Umstand, daß in Kilchberg an zwei verschiedenen Orten einst Flügelaltäre vorhanden waren, von denen noch jetzt Reste an Ort und Stelle sich finden, gab Veranlassung zur Verwechslung beider Altäre.'

S. 621. Die Malerei in Graz betreffend vgl. R. von Eitelberger, Das Dombild in Graz (Repert. V, 1882, 317 ff.).

S. 632 ff. Was das Verkündigungsbild Leonardo's da Vinci in den Uffizien Nr. 1288 anlangt, vgl. noch: Lübke (v. Zahns Jahrb. für Kw. III, 1870, 70 ff.), Bode (Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. III, 1882, 259). — Lermolieff (Die Werke 2c. S. 303 f.) hält es für ein Jugendwerk Ridolfo Ghirlandajo's. Nachdem ich das Bild öfters und in Zwischenpausen geprüft, muß ich es für ein Original Leonardo's ansehen.

Dazu: G. Frizzoni, Leonardo da Vinci und die berühmten weiblichen Bildnisse im Louvre und in der Ambrosiana (Zeitschrift f. b. K. V, 1893, Neue Folge, 4. Heft, S. 73 ff.). Die Tafel des Auferstandenen in Berlin, ebenso wie die alte Copie der Mona Lisa im Prado zu Madrid, Nr. 550, hält Frizzoni für das Werk eines Niederländers, worauf die glatte Behandlung allerdings zu deuten scheint. Die Madonna in Vaprio stammt nach Frizzoni von Sodoma. Vgl. dazu desselben Autors: Arte Italiana del Rinascimento. Milano 1891.

S. 635, Z. 12 v. u. lies: Müller-Walde.

S. 661 ff. Zu Lorenzo di Credi vgl. W. Schmidt (Zeitschrift f. b. K. IV, 1893, Neue Folge, S. 139 ff.).

S. 676. Ueber Fra Bartolommeo's Madonna Carondelet hat auch Lübke (Zeitschrift f. b. K. II, 1891, Neue Folge, S. 129 ff.) abgehandelt. Er bemerkt hier: ‚Das herrliche Bild trägt in allen Zügen das Gepräge der Meisterschaft des großen Künstlers an sich.‘

S. 743. Zu Raffaels Fornarina vgl. noch: G. Frizzoni, Giov. Morelli und seine letzten Forschungen (Zeitschrift f. b. K. II, 1891, Neue Folge, S. 201 ff.). Morelli bemerkt (Repert. V, 164) übrigens: ‚Ein größeres Unrecht dürfte Raffael wahrlich kaum zugefügt werden, als ihm diese häßliche, wie eine liederliche Dirne dreinschauende Fornarina auf den Hals zu laden.‘ Ein sehr verständiges Urtheil!

S. 866 ff. Albrecht Dürer betreffend vgl. den schon citirten Artikel von D. Burckhardt: Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel; Beitrag zur Lebensgeschichte Dürers (Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XIV, 1893, 158 ff.). — H. Thode, Drei Portraits von A. Dürer (das. S. 198 ff.).

S. 880 f. Zu Schäufelin: H. Thieme, Ueber Schäufelins malerische Thätigkeit. Leipzig 1892.

S. 887. Albrecht Altdorfer betreffend siehe die Notiz von M. Friedländer im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XIV, 22 f.

S. 893. Zu Georg Breu: H. A. Schmid, Jörg Breu der Aeltere und Jüngere (Zeitschrift f. b. K. V, 1893, Neue Folge, 1. Heft, S. 21 ff.). ‚Seit 1502—1520 findet sich bei Jörg Breu dem Aelteren ziemlich regelmäßig alle zwei bis drei Jahre die Aufnahme eines Lehrlings verzeichnet; gestorben ist er 1536. Der jüngere hat erst 1534 das Zunftrecht seines Vater erhalten und bis 1547 gelebt. Sieben Werke auf dem Gebiete der Malerei und Holzschnitte sind vorhanden; die nach 1520 datirten müssen dem Sohne, die früheren, mit einer Ausnahme etwa, dem Vater angehören. Der ältere Breu zeichnet sich durch schlanke Formen und großen Farbensinn vor dem Sohne aus; er war, nach seiner Entwicklung zu schließen, Altersgenosse Burgkmairs und dessen Mitschüler bei Schongauer. Gemälde: vier Tafeln mit Passionsscenen (außen) und vier Scenen aus dem Marienleben in der Sammlung des Chorherrenstiftes Herzogenbusch bei S. Pölten; Madonnenbild in Berlin, Nr. 597 a, mit Monogramm von 1512; Tafel der Anbetung der Könige in Koblenz, von 1518, ursprünglich Altarflügel.‘

S. 905 f. Ueber Barthel Bruyn: Firmenich-Richartz, Barthel Bruyn und seine Schule. Leipzig 1891.

S. 925 ff. Zu Lucas van Leyden: S. Colvin, Sammlung von Handzeichnungen des Lucas van Leyden (Jahrbuch XIV, 165 ff.).

Namen- und Sachregister.